L'autocratisme dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme

Mémoire

Julien-Bernard Chabot

Maîtrise en études littéraires
Maître ès arts (M. A.)

Québec, Canada

© Julien-Bernard Chabot, 2013

Résumé
Les romans d'enfance de Réjean Ducharme (*L'océantume*, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque*) se caractérisent par des personnages narrateurs hégémoniques qui s'escriment contre les autres discours romanesques, de façon à ériger leur langage en vérité unique, en parole absolue. Ils profitent des privilèges énonciatifs que leur accorde leur statut pour couvrir de leur voix un espace maximal au sein des œuvres et disqualifier, par des procédés tant monovocaux (critique directe) que bivocaux (ironie, parodie), les discours d'autrui. Il en résulte un monopole qui amoindrit la teneur hétérologique des romans et la centralise autour d'une instance de parole dominante. L'autocratisme désigne, dans une perspective générale, cette posture à l'égard des autres, qui témoigne d'un fort désir d'autonomie. Dans une perspective plus restreinte, il désigne également une posture *narrative* qui instaure, par le biais de la régulation des discours à laquelle elle procède, une forme romanesque particulière : la poétique narrative de l'emprise.

Remerciements

Au seuil de ce mémoire, et pendant qu'on se reconnaît encore, comme on dit quand une fête s'apprête à commencer, voilà le lieu et le moment idéals pour adresser des remerciements à quelques personnes qui m'ont accompagné, aidé et supporté (dans les deux sens du terme) tout au long de ce projet :

D'abord, à ma directrice, Marie-Andrée Beaudet, pour son soutien indéfectible, ses commentaires judicieux et, surtout, la confiance et la liberté qu'elle m'a accordées ;

Ensuite, à Alexandre Sadetsky, l'homme au savoir, à la générosité et à la politesse infinis, mon maître en toutes choses intellectuelles ;

Enfin, à ma blonde, Élise Boisvert Dufresne, au moins aussi intelligente que Pierre Bourdieu (et pas mal plus belle que lui), à qui je lance trois douzaines d'ancolies en souvenir de ces nuits d'été où l'on s'est connus, parmi des vers de Nelligan récités tout croche de mémoire.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé iii

Remerciements v

Table des matières vii

Liste des abréviations ix

Introduction : Une enfance souveraine **1**

Chapitre 1 : L'étude dialogique du roman **11**

Préambule 11

Le roman, un assemblage de discours hétérogènes 11

Le discours de l'instance auctoriale 15

La narration 18

Les discours de personnages 26

Les discours sociaux 30

Les discours nominatifs 35

Les genres intercalaires 37

Le roman et le poème 40

Chapitre 2 : L'autocratisme, constitution et désagrégation d'une forme romanesque **49**

Préambule 49

L'autocratisme et la poétique narrative de l'emprise 49

La dégradation de l'autocratisme et de la poétique narrative de l'emprise 54

Les romans de l'enfance et les romans ultérieurs 67

Chapitre 3 : Les romans de l'enfance, variations sur un thème autocratique **75**

Préambule 75

L'océantume 75

L'avalée des avalés 83

Le nez qui voque 98

Conclusion : Une enfance incertaine **121**

Bibliographie **127**

Liste des abréviations

AA Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 (1966).

NV Réjean Ducharme, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 (1967).

Oc Réjean Ducharme, *L'océantume*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 (1968).

FI Réjean Ducharme, « Fragment inédit de *L'océantume* », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, 1975, p. 227-246.

PD Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil (Points), 1970.

DR Mikhaïl Bakhtine, « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Tel), 1978, p. 83-233.

GD Mikhaïl Bakhtine, « Les genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1984, p. 263-308.

MPL Mikhaïl Bakhtine/V. N. Volochinov, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit (Le Sens commun), 1977.

Ceux que j'appelle mes créatures (mes propres pareils) sont un million de fois plus petits que moi : ils vivent sous mon enveloppe. Ils sont englobés et je suis ce qui les englobe, comme un dictionnaire englobe des mots, comme le navire englobe l'équipage et les passagers, comme l'océan englobe les poissons. Ils sont vus et je suis ce qui les voit. Ce sont des entendus et je suis l'entendante. Je suis seule à voir et à entendre, seule derrière la grille. Ils sont mille dans les loges, dix mille dans le parterre ; mais ils sont le spectacle que je me fais. Je suis seule : ma raison, claire, en me l'assurant, me délivre. Je ne sens qu'une âme, mon âme. Il n'y a que moi.

— *Iode, dans le « Fragment inédit de* L'océantume *»*

Je n'ai pas mérité ce supplice infâme, toi, le hideux espion de ma causalité ! Si j'existe, je ne suis pas un autre. Je n'admets pas en moi cette équivoque pluralité. Je veux résider seul dans mon intime raisonnement. L'autonomie… ou bien qu'on me change en hippopotame.

— *Maldoror, dans* Les chants de Maldoror

INTRODUCTION : UNE ENFANCE SOUVERAINE

Plus qu'une simple période de la vie, l'enfance est chez Ducharme une valeur, une morale, un idéal. Elle n'est pas, à coup sûr, un « âge tendre », mais un âge guerrier et intransigeant qui refuse toute forme de compromis, tant envers soi-même qu'envers les autres. Les enfants ducharmiens – et tout particulièrement les protagonistes des trois romans dits de l'enfance : Iode Ssouvie dans *L'océantume*, Bérénice Einberg dans *L'avalée des avalés* et Mille Milles dans *Le nez qui voque* – présentent une hypertrophie de la volonté, une soif existentielle qui est soif de la soif elle-même : « On aimerait avoir aussi soif qu'il y a d'eau dans le fleuve. Mais on boit un verre d'eau et on n'a plus soif », dit Bérénice (AA, 10). Ils réclament une souveraineté sans concession, une liberté sans borne, qui commence là où celle des autres n'existe déjà plus : « Être la loi de sa vie » (AA, 126), affirme encore Bérénice. Il n'y a pas de revendication d'autonomie plus radicale et plus exactement formulée : se prendre soi-même (*autos*) pour la loi, la règle (*nomos*). Iode Ssouvie n'y va pas non plus par quatre chemins : « « Si le but de ta vie n'est pas de tout dominer, tu es fou » (Oc, 231), lance-t-elle en réaction à l'aboulie de son frère Inachos. La position radicale de ces personnages d'enfants s'apparente à un éloge de la pureté, mais d'une pureté qui relève moins du sexuel, comme on l'a beaucoup dit en prenant Mille Milles pour exemple, que, plus généralement, du rapport à autrui, compris comme celui qui fait entrave à la libre détermination de soi. N'était-ce pas d'ailleurs le narrateur du *Nez qui voque* qui confiait à son journal : « C'est à cause des hommes que je me suicide, des rapports entre moi et les êtres humains » ? (NV, 39) Élisabeth Nardout-Lafarge n'affirme pas autre chose, semble-t-il, lorsqu'elle écrit que « ce n'est pas tant la pureté qui caractérise l'enfant ducharmien que la force de son désir ; désir qui doit rester intact, pur comme on le dit d'un métal sans alliage, c'est-à-dire sans compromis, durement indifférent à ce qui n'est pas lui[1] ».

Chez Ducharme, l'enfant éprouve toutefois un besoin viscéral, mais habituellement fugitif et vite réprimé, de briser la solitude dans laquelle il s'emmure. Quand ce désir d'amour et d'affection n'est pas uniquement un laisser-aller, une trêve de courte durée, il

[1] Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001, p. 186.

tend vers la fusion et la communion totale avec l'autre comme vers un degré idéal, que l'on n'atteint en vérité jamais, et non sans heurts. Mais dans un cas comme dans l'autre, qu'il y ait rejet ou pleine identification, le principe demeure semblable : évacuer l'altérité, se débarrasser de la différence. Gilles Marcotte avait déjà noté le paradoxe sur lequel débouche ce type de relation à l'autre : « Si l'amitié conduit ainsi à son contraire », écrit-il en pensant à la guerre sur laquelle se termine *La fille de Christophe Colomb*, « n'est-ce pas […] parce qu'elle risque toujours de confondre l'altérité et la projection de soi, l'autre et le même, de retrouver l'un dans le deux[2] ? » L'œuvre de Ducharme nous montre également que l'autre n'est pas nécessairement une entité extérieure, et qu'il peut aussi bien loger à l'intérieur de soi. Car malgré leurs revendications d'indépendance – et ceci est surtout vrai pour les personnages de romans –, les enfants ducharmiens ont pleinement intériorisé l'image et le discours des autres, ceux à qui ils s'opposent, et ils se voient contraints de leur faire une place jusque dans leurs délibérations les plus intimes, celles qui prennent place dans leur for intérieur. Et bien souvent, à mesure qu'ils vieillissent, ils doivent finir par avouer qu'une part de leur être, à l'écoute de ces discours étrangers, partage ces mêmes idées contre lesquelles ils s'élèvent aussi radicalement. Si leur parole prend une telle expansion et manifeste une telle violence, il faut bien voir que c'est pour mieux faire taire les autres voix qui murmurent dans leur conscience et qui viennent entacher l'indépendance à laquelle ils aspirent. Curieux paradoxe, quand on y pense bien, que de se retirer en soi et d'y retrouver ses semblables ! Et si, au moins, ils gardaient le silence !… Voilà l'une des grandes impossibilités auxquelles se heurtent les personnages de Ducharme : la subjectivité, loin d'être le château-fort qu'ils attendaient, s'est plutôt révélée une auberge ouverte aux quatre vents – pour tout dire, un fait intersubjectif, un construit socio-idéologique. Et donc, par le fait même, susceptible d'être déconstruit et reconstruit, au gré des rencontres, des découvertes et des changements qui jalonnent la vie de l'homme : au passage à l'âge adulte, par exemple. Il faudra porter attention, lors de l'étude des romans de Ducharme, à la façon dont ils illustrent cette lente dégradation des idéaux de l'enfance, et comment le modèle narratif initial en vient à dépérir sous la poussée grandissante des discours étrangers.

[2] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990, p. 121.

L'altérité, celle que l'on trouve chez autrui comme celle qui sommeille en chacun de nous, n'est pas le moindre des problèmes soulevés par l'écriture de Ducharme. Lorsqu'elle s'articule à la représentation de l'enfance, cet âge de l'amour propre et de l'intransigeance, elle se déploie avec une force toute particulière qui lui assure une place décisive et capitale au sein de l'œuvre. Les trois premiers romans de Ducharme, *L'océantume*, *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*, soit les romans de l'enfance, en sont sans doute l'illustration la plus convaincante, d'abord et avant tout pour des raisons qui concernent les possibilités du genre romanesque. Contrairement à la pièce de théâtre *Ines Pérée et Inat Tendu* ou au scénario du film *Les bons débarras*, deux œuvres de Ducharme qui mettent de l'avant des personnages d'enfants, les romans permettent, en lui accordant le statut de narrateur, de mouler la représentation sur les perceptions d'un personnage, de faire passer toute la matière romanesque par le filtre de son idéologie[3] et de son discours. Il s'agit là, répétons-le, d'une possibilité, et non d'une différence qui distingue fondamentalement le roman des genres dramatiques et cinématographiques, mais il est important de reconnaître que Ducharme a largement investi cette possibilité et en a même fait l'une des marques les plus distinctives de ses premiers romans. Selon Pierre-Louis Vaillancourt, par exemple, *L'avalée des avalés* se caractérise par « la présence d'une instance énonciatrice unique, Bérénice », et « sert tout entier à configurer son caractère, qu'elle a fort, altier, dérangeant[4] ». Ainsi, dans les trois premiers romans de Ducharme, l'ensemble des informations se coule dans la vision des narrateurs enfants et s'y conforme ; tout procède à partir du noyau perceptif qu'est l'enfance et que rend possible, en tant qu'instance de parole dominante, la narration autodiégétique. De ce fait, le genre romanesque se trouve à même d'attribuer à l'enfant, par l'entremise de la fonction narrative, un statut d'énonciateur premier qui lui permet, jusqu'à un certain point, de donner libre cours à ses idéaux

[3] On entend habituellement le terme *idéologie* comme un ensemble d'idées et de croyances propre à un groupe de personnes (une classe sociale, une société, une époque). Or, dans le contexte de ce mémoire, *idéologie* sera à comprendre, de façon moins restrictive, comme un phénomène inhérent à tout acte de parole ou, plus largement, à toute production sémiotique : « Tout ce qui est idéologique possède un *référent* et renvoie à quelque chose qui se situe hors de lui. En d'autres termes, tout ce qui est idéologique est un *signe*. *Sans signes, point d'idéologie*. » (MPL, 25) C'est en ce sens qu'on pourra également parler de l'idéologie de tel personnage ou de tel individu, en référence à la position interprétative que véhicule son discours – en référence, autrement dit, au « travail vivant de l'intention » qui interprète les « formes linguistiques communes » (DR, 113).

[4] Pierre-Louis Vaillancourt, *Réjean Ducharme. De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 29.

d'autonomie en régulant la part d'altérité qui incombe au roman. Le genre romanesque, autrement dit, fournit les moyens de représenter, sous une forme *discursivisée*, le combat que se livrent les enfants aux rênes de la narration et les discours qui leur sont étrangers.

Cette particularité formelle, amplifiée par le caractère hégémonique des narrateurs, permet de mettre au jour une sorte de principe général qui oriente la construction des romans de l'enfance – et qui peut inversement, et dans une moindre mesure, servir de référence pour mesurer les différences entre ces œuvres, par écart au modèle. Cette unité de composition sera désignée sous le nom d'*autocratisme* tout au long du présent mémoire, qui se consacrera d'ailleurs exclusivement à ce sujet et aux questions secondaires qu'il soulève. L'autocratisme est désir d'autonomie et d'individuation, refus des normes sociales, tentative de se passer d'autrui – on pourrait dire, en dernière instance, qu'il s'essaie à rompre le principe dialogique, compris comme l'impossibilité « de concevoir l'être en dehors des rapports qui le lient à l'autre[5] ». Il est, dans son acception la plus générale, une posture interprétative à l'égard du monde, une disposition envers soi-même et les autres. Pour cette raison, il suscite l'apparition d'ensembles thématiques spécifiques, dont les quelques pages précédentes consacrées à l'enfance et à l'altérité ne peuvent que rendre partiellement compte, et instaure une forme romanesque particulière, que l'on nommera la *poétique narrative de l'emprise*. Faute de pouvoir couvrir, par manque de temps et de ressources, ces deux volets qui procèdent de l'autocratisme, c'est surtout autour du second que s'organisera le présent mémoire. La poétique narrative de l'emprise, comme on le verra par la suite, détourne la forme des romans d'enfance du modèle *hétérologique* (c'est-à-dire traversé par une multitude de voix et de discours résonnant de façon relativement libre et autonome à l'intérieur de l'œuvre) par l'intégration de narrateurs autoritaires qui imposent tyranniquement leur parole et désirent l'ériger en discours unique, absolu. Dans un mouvement inverse, ils tentent de reléguer les paroles d'autrui à la périphérie, en les assourdissant ou les disqualifiant par des procédés tels que l'argumentation critique et polémique, l'ironie de discours et de contexte ou la subversion des paroles de personnages.

Tous ces phénomènes découlent des possibilités inhérentes au genre romanesque, et plus spécifiquement à la voix narrative, dont l'un des rôles importants consiste à agencer

[5] Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (Poétique), 1981, p. 145.

les discours circulant dans l'œuvre : à leur céder la parole, à les contextualiser, à les commenter, à les placer en interaction, bref à régenter leur distribution. Cette fonction de discours sur le discours en fait le lieu par excellence où les paroles les plus diverses se côtoient et s'interpénètrent. Il a été dit plus haut que les narrateurs des romans de l'enfance ont intériorisé les images d'autrui et les discours qui les supportent. Il faudrait ajouter que, en raison de leur position énonciative privilégiée, ils se trouvent à relayer cette foule de choses dites et de points de vue extérieurs à eux. Il est en leur pouvoir de restituer ces mots avec plus ou moins de fidélité, c'est-à-dire avec tous les degrés possibles du jugement de valeur, de la disqualification à l'approbation. Est-il besoin de dire que ce pouvoir sera jalousement exercé et que les discours étrangers seront passés au crible ? Dans les romans de l'enfance, Ducharme exploite habilement les procédés de représentation et les mécanismes de transmission des paroles d'autrui. Les sélections qu'il opère et l'agencement général qui en résulte jouent pour beaucoup dans la facture commune des trois œuvres à l'étude. La théorisation de la poétique narrative de l'emprise permettra ainsi de mettre au jour un modèle de narration propre aux romans d'enfance de Ducharme qui se maintient de façon relativement stable d'une œuvre à l'autre.

Mais en dehors de cet aspect proprement formel et narratif, et dans une visée à caractère plus étendu, en quoi consiste-t-elle, cette unité de composition partagée par *L'océantume*, *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque* qui porte le nom d'autocratisme ? Un mot, d'abord, sur le mot lui-même. L'autocratisme renvoie, de façon générale, à la puissance ou la domination (*kratos*) exercée par soi-même (*autos*) sur autrui. L'autocrate est, selon des dictionnaires compétents, « un souverain dont le pouvoir est indépendant et absolu » (*Trésor de la langue française*), ou alors « dont la puissance n'est soumise à aucun contrôle » (*Petit Robert*). La dimension politique, et plus précisément monarchique, dans laquelle s'inscrit le sens premier de ce mot n'est pas sans rappeler certaines prétentions des héros de Ducharme : tandis que Mille Milles considère qu'il fait partie « de la race des seigneurs » (NV, 23), Bérénice décrit longuement les décrets qu'elle rendrait si elle était nommée « reine de la terre » (AA, 244). Quant à Iode, elle est la dernière descendante des Ssouvie, une lignée de reines d'origine crétoise ; qu'à cela ne tienne, elle se plaît à s'imaginer dans une posture de souveraineté encore plus grande : « Iode Ssouvie, reine de tout lieu », « impératrice de partout » (Oc, 29-30). Toutes ces images royales et princières

participent d'un ensemble imaginaire plus vaste, bien implanté dans les romans et alimenté par des métaphores de guerre entre nations ennemies, de territoire ou de pays conquis. On trouve à ce sujet, dans *Une poétique du débris*, un commentaire qui m'apparaît fort juste : « Se fonder soi-même comme un pays sur la carte et s'ériger souverain comme un État, belliqueux et jaloux de ses frontières : voilà bien le programme que se donnent en effet les personnages ducharmiens des premiers romans. » L'auteure ajoute plus loin que « l'enfant ducharmien se voit comme un lieu, un pays avec ses frontières, ses armées prêtes à déferler au-dehors, ses lois opposées à celles qui régissent le reste du monde[6] ». Voilà une première bonne raison de parler d'autocratisme dans les romans de l'enfance.

Il en existe une seconde, qui cette fois trouve justification dans un passage localisé de *L'océantume*. Écoutons bien ce que dit Iode au moment de livrer son « plus grand secret » (Oc, 123) à Faire Faire Desmains – et portons attention, mais par la bande seulement, puisque là n'est pas l'essentiel du propos, à la façon dont cet extrait exemplifie le réseau d'images étatiques et guerrières dont il vient d'être question :

> *Je me suis érigée en république autocratique*. [Je souligne] Je ne reconnais à personne le droit de me faire la loi, de me taxer, de m'assigner à un pays et de m'interdire les autres. Je suis celle par laquelle aucun grand vizir n'échappera à la défenestration. Je me moque des vertus supposées et des supposés pouvoirs de toutes les constitutions, de tous les parlements, de toutes les chambres, de tous les ministères et de tous les sergents de police. […]
>
> On a tous les droits quand on a déclaré la guerre à tous les rois. Je me suis déclarée silencieusement l'ennemie de tous, et ils me tueront peut-être, mais ils ne me vaincront pas. […] Leur effronterie à mon égard est injustifiable. Ils prétendent, de but en blanc, régner sur moi, me contraindre, me diriger, être mes supérieurs, me donner des indications et des ordres comme à une bête de somme. C'est ridicule ; c'est de l'infatuation, de la véritable impertinence. Ils ne m'ont rien donné : je ne leur dois rien. […] Pourquoi m'enfermerais-je avec eux dans un de ces réduits pleins à craquer de fumée de cigarette appelés pays ? (Oc, 123-124)

Il s'agit d'un passage clé de l'œuvre, d'une confession qu'il n'y a pas lieu de minimiser : une telle ouverture à l'autre est rare chez les personnages de Réjean Ducharme, en particulier chez Iode, qui affirmait pourtant quelques pages avant sa confidence : « Il faut être prudent, toujours se méfier, garder le plus possible tout ce qu'on a pour soi. » (Oc, 99) Le « plus grand secret » d'Iode, c'est en quelque sorte la vérité la plus profonde qu'elle arrive à énoncer sur elle-même, sa position la plus achevée au regard de sa propre personne.

[6] Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 56 et 187-188.

Il y a d'ailleurs dans cette déclaration un véritable programme, une discipline de vie stricte qui s'accompagne d'une position idéologique bien définie. On aura l'occasion de constater plus loin, à la lumière d'autres extraits, que les narrateurs des romans de l'enfance sont philosophes à temps perdu, qu'ils échafaudent parfois des théories sur mesure pour vêtir des idées qui, sans cet accoutrement, n'auraient souvent rien de raisonnable. Mais qu'il y ait ou non des errements logiques et des déroutes objectives dans leur argumentaire, il faut reconnaître que ces personnages témoignent d'un véritable don pour la rhétorique et la pensée abstraite. C'est précisément leur capacité à systématiser leurs positions, presque toujours radicales, qui donne des allures de doctrine à leur philosophie personnelle. Ce dernier commentaire permet de boucler la boucle des explications terminologiques, puisqu'on reconnaîtra dans le suffixe en *–isme* d'*autocratisme* un élément qui sert à former des mots désignant « une doctrine, une croyance, un système, un mode de vie, de pensée ou d'action », selon le *Trésor de la langue française*, sur le modèle de déisme, existentialisme, marxisme, atomisme, évolutionnisme, aristotélisme. Voilà une troisième bonne raison de parler d'autocratisme dans les romans de l'enfance, dont les héros, est-il besoin de le rappeler, sont des protagonistes *idéologues*, qui expriment longuement leurs états d'âme et leurs pensées, les analysent, les scrutent à la loupe et les confrontent sous toutes leurs coutures à ceux des autres personnages.

Parmi le grand nombre d'études consacrées aux trois premiers romans de Ducharme, plusieurs relèvent d'une façon ou d'une autre des traits assimilables à l'autocratisme. Élisabeth Nardout-Lafarge en donne un bon exemple quand elle écrit que la morale de Ducharme « se fonde sur la conscience de l'absolue solitude du sujet, qui tout à la fois désire, trahit et regrette la fusion avec l'autre […][7]. » Sur le terrain plus restreint de la poétique narrative de l'emprise, notion qui sera centrale dans la suite de ce mémoire, plusieurs commentateurs ont également remarqué, avec un degré d'approfondissement variable, la compétence énonciative hors du commun des narrateurs (surtout celle de Bérénice, en fait). Outre Pierre-Louis Vaillancourt qui, comme on l'a mentionné plus haut, a constaté dans *L'avalée des avalés* « la présence d'une instance énonciatrice unique, Bérénice[8] », Gilles Marcotte, toujours au sujet de la même œuvre, a affirmé : « L'embêtant,

[7] *Ibid*., p. 20.
[8] Pierre-Louis Vaillancourt, *op. cit.*, p. 29.

c'est que la narratrice (la narration) n'est pas une *voix autorisée* – ou, ce qui revient au même, n'est autorisée à parler que par elle-même[9]. » À partir d'une approche rhétorique, Brigitte Seyfrid-Bommertz a elle aussi constaté un phénomène semblable : « […] si l'on adopte un point de vue référentiel, la figuration n'est pas crédible et apparaît comme étant entièrement subordonnée aux affects de la source énonciatrice. C'est par son seul dire, par la dimension performative du langage mise en jeu, que Bérénice crée les êtres qui l'entourent et qui, en dehors d'elle, n'auraient aucune consistance[10]. » Dans un article consacré à la dimension polémique du discours de Bérénice, elle ajoute : « *L'avalée des avalés* se démarque de ces œuvres de l'âge adulte [*L'hiver de force*, *Les enfantômes*, *Dévadé*] en mettant en scène une narratrice très autoritaire, qui magnifie la révolte et tente constamment de plier le monde à son vouloir et à son désir[11]. » Kenneth Meadwell, de même, a judicieusement observé que Bérénice « a recours à certaines stratégies narratives aptes à se distinguer d'autrui de telle sorte que ce soit elle qui possède le savoir absolu, elle qui détienne toute "vérité" qui définit l'univers romanesque[12] ». Selon une perspective différente mais complémentaire, Michel Biron notait de son côté : « Chez Ducharme, le texte ne tient pas debout sans le personnage. Celui-ci est premier : il n'est plus chargé de représenter la réalité sociale ou de déplacer telle ou telle forme narrative, mais de mettre le monde à l'épreuve d'une voix singulière[13]. » Même son de cloche chez Agnès Whitfield, qui a consacré un chapitre de son livre *Le je(u) illocutoire* au rapport entre *L'avalée des avalés* et la forme du journal intime :

> Bérénice se présente comme la seule instance narrative apte à prendre la parole en « je » et le personnage principal de l'histoire. Sa compétence discursive est donc de loin supérieure à celle des autres personnages et allocutaires, et elle la renforce encore par son aptitude à manipuler les discours scientifiques, historiques et bibliques, les

[9] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone (Typo Essai), 1989, p. 85.
[10] Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 2000, p. 41.
[11] Brigitte Seyfrid-Bommertz, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques bérénicienes », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2, hiver 1993, p. 350. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 117.
[12] Kenneth Meadwell, « Perspectives narratives identitaires et ipséité dans *L'avalée des avalés* », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota Bene (Convergences), 2009, p. 185.
[13] Michel Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000, p. 202.

> légendes et les proverbes, ainsi que par ses connaissances littéraires (citations de Nelligan, jugements sur la valeur formelle des romans pornographiques)[14].

Enfin, Anouk Mahiout, en repérant des motifs d'énonciation communs aux narrateurs des œuvres de Ducharme et aux mystiques des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, est arrivée à la constatation suivante :

> Dans *L'océantume*, *Le nez qui voque* et *L'avalée des avalés*, la filiation d'emblée perceptible par la voix omniprésente, radicale et revendicatrice des narrateurs ducharmiens est celle d'une quête d'absolu qui ne cesse de passer, et d'en passer, par la langue. Il y a dans cette narration à la première personne, dans ce désir des narrateurs à atteindre une parole totale (parole-chose, parole-réel : *Je dis et cela est*), un idéal qui, en son principe, est de l'ordre du religieux, de la transcendance comme Loi de la parole[15].

Parmi les textes critiques cités, seul celui de Mahiout associe d'emblée ce qu'elle nomme la « parole totale » ou la « voix omniprésente, radicale et revendicatrice » aux narrateurs des trois romans de l'enfance. Les autres commentateurs, exception faite de Biron, ne relèvent explicitement la caractéristique que pour *L'avalée des avalés*. On verra pourtant, au fil des prochaines pages, qu'il n'y a pas lieu d'en restreindre la portée à cette seule œuvre. On verra, de même, que la parole tyrannique des narrateurs ne représente que la face la plus apparente de la poétique narrative de l'emprise et que celle-ci s'enracine de façon autrement plus profonde dans les romans. Car la dimension totalitaire de la voix narrative, aussi apparente qu'elle soit, ne doit pas masquer la présence des *autres* discours, à vrai dire très nombreux, qui occupent l'espace romanesque. C'est précisément dans les rapports qu'entretient la narration avec les autres discours du roman, et non dans son existence isolée, que se manifeste la poétique narrative de l'emprise. Sans doute en raison de l'attitude autoritaire des narrateurs, les romans de l'enfance ont rarement été abordés sous l'angle de leur plurilinguisme, qui structure pourtant en profondeur l'environnement où évoluent Iode, Bérénice et Mille Milles. Et puisque, jusqu'à présent, nous savons très peu comment, de manière générale, les narrateurs régulent et distribuent les différents discours qui prennent place dans les romans d'enfance, il serait important d'effectuer un travail d'ordre narratologique qui tienne compte moins de la voix narrative en elle-même

[14] Agnès Whitfield, « *L'avalée des avalés* ou le journal intime de M^lle^ Bovary », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1987, p. 112.

[15] Anouk Mahiout, « Dire le rien. Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et images*, vol. XXIX, n^o^ 3, printemps 2004, p. 132. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, *op. cit.*, p. 187.

que de la façon dont elle entre en contact (dialogique) avec les autres discours romanesques. C'est la principale tâche à laquelle s'attachera le présent mémoire.

Dans le premier chapitre sera exposé le cadre méthodologique qui soutiendra l'ensemble des analyses ultérieures. Largement inspiré des écrits de Mikhaïl Bakhtine et, secondairement, de ceux d'André Belleau, il proposera une approche du roman en tant que forme hétérogène composée de six principaux types de discours. En conclusion, une comparaison entre le roman et le poème sera présentée afin de préciser de quelle façon, dans les œuvres à l'étude, la teneur poétique de l'écriture contribue à décupler la compétence énonciative des narrateurs. Dans le deuxième chapitre, qui est la clef de voûte de l'ouvrage, sera approfondie la notion d'autocratisme, à la lumière d'abord de sa *constitution* au sein des œuvres (la façon dont il en infléchit la forme), et ensuite à la lumière de sa *désagrégation*, qui survient parallèlement au vieillissement des narrateurs. Suivra une étude comparative des romans de l'enfance et des romans ultérieurs de Ducharme, qui mettra en valeur l'unité de composition du premier corpus par contraste avec le second. Enfin, le troisième et dernier chapitre viendra compléter le propos général de la partie précédente en proposant une interprétation, œuvre par œuvre, des trois romans qui composent la trilogie de l'enfance. Il s'attachera à la valeur singulière de chacun et aux différences qui les séparent, ce qui permettra en outre de donner un aperçu du parcours d'écriture qu'a traversé Ducharme, du premier au dernier de ces romans.

CHAPITRE 1 : L'ÉTUDE DIALOGIQUE DU ROMAN

Comment l'autocratisme se manifeste-t-il dans la forme des romans d'enfance de Ducharme ? Pour répondre à cette question, un détour par la théorie s'impose : le *roman*, la *forme romanesque*, de quoi s'agit-il au juste ? Une entente préalable sur la signification de ces termes permettra d'encadrer, de délimiter l'horizon conceptuel à l'intérieur duquel viendra s'inscrire le propos des chapitres ultérieurs. L'idée sera moins de fournir un modèle théorique qui se voudrait achevé que d'indiquer quels traits génériques, parmi la multitude des traits observables, orienteront notre approche du roman. Car il s'agit bien de ceci : une vision du roman, c'est-à-dire un regard déterminé par un angle d'approche précis, qui ne nous révèle que l'un des nombreux visages de l'objet étudié.

La conception du roman présentée dans les prochaines pages doit beaucoup à Mikhaïl Bakhtine (1895-1975), un penseur soviétique qui s'est illustré dans les domaines de la théorie littéraire, de la linguistique et de la philosophie. Elle lui emprunte son cadre de référence général ainsi que la majorité de ses positions sur des enjeux romanesques précis, mais s'en éloigne parfois légèrement, ou alors les prolonge dans de nouvelles directions. Ces quelques ajustements s'expliquent sans doute par la relation de dialogue qui unit la pensée théorique et l'œuvre littéraire ; si la théorie permet de renouveler le regard porté sur l'œuvre, en revanche l'œuvre répond dialogiquement à la théorie, lui oppose une certaine résistance et la force à s'adapter. Cette action réciproque, en définitive, implique un partage qui fait de ce mémoire non seulement une étude des romans de Ducharme à partir des méthodes de Bakhtine, mais également, dans une moindre mesure, une lecture des théories bakhtiniennes à partir de l'éclairage particulier qui procède des œuvres de Réjean Ducharme.

***

Pour Bakhtine, le roman se caractérise surtout par le fait qu'il présente une multitude de discours en interaction : « Le roman pris comme un tout, c'est un phénomène pluristylistique, plurilingual, plurivocal. » (DR, 87) Chacun de ces discours introduits dans l'œuvre s'exprime dans son propre style et dans son propre langage, c'est-à-dire, en

dernière analyse, selon sa propre *idéologie*. C'est par la cohabitation des différentes perspectives idéologiques, véhiculées par les discours, que se construit le monde du roman et c'est à travers elles que se diffracte son contenu sémantique. La contiguïté des discours, leur mise en perspective mutuelle dessine, à l'intérieur de l'œuvre, le portrait d'une « société discursive », qui est le lieu où se croisent toutes prises de parole et perspectives idéologiques. Il en résulte une représentation irréductiblement hétérogène, celle d'une « socialité », pour emprunter une expression à Claude Duchet, qui se compose de positions différenciées et contrastées : les voix individualisées des personnages et des narrateurs, mais également les langages des genres et les discours attribués ou attribuables à des groupes sociaux, qui développent chacun leur propre parler, selon qu'ils sont ouvriers ou bourgeois, laïcs ou religieux, jeunes ou vieux – chez Ducharme, on dirait plutôt : enfants ou adultes –, médecins ou vendeurs ambulants. Bakhtine y voit d'ailleurs une caractéristique qui déborde le cadre du roman et qui trouve son origine dans le langage « vivant », non celui des formes abstraites étudiées par la linguistique (syntaxe, phonétique, morphologie, etc.), mais celui que nous utilisons quotidiennement pour nous exprimer[1].

> Le roman, c'est la diversité sociale des langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités, cercles et modes passagères, en langage des journées (voire des heures) sociales, politiques (chaque journée possède sa devise, son vocabulaire, ses accents) ; chaque langage doit se stratifier intérieurement à tout moment de son existence historique. (DR, 88-89)

> Comme résultat du travail de toutes ces forces stratificatrices, le langage ne conserve plus de formes et de mots neutres, « n'appartenant à personne » : il est éparpillé, sous-tendu d'intentions, accentué de bout en bout. Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde. (DR, 114)

Bakhtine a forgé des notions qui renvoient au caractère pluridiscursif, plurilingue et plurivocal du roman, que Todorov propose de traduire comme suit : hétérologie [*raznorechie*], hétéroglossie [*raznojazychie*] et hétérophonie [*raznogolosie*], compris respectivement comme la diversité des genres discursifs, la diversité des langages sociaux

[1] Au sens où le locuteur, habituellement, ne se sert pas de la langue « comme système objectif de formes normalisées et intangibles », mais « pour des besoins énonciatifs concrets (pour le locuteur, la construction de la langue est orientée vers l'énonciation, vers la parole) » (MPL, 99).

(voire des langues nationales) et la diversité des voix individuelles[2]. Pour référer à l'hétérogénéité du langage dans son ensemble, on pourra employer soit *hétérologie*, comme le suggère Todorov, soit *plurilinguisme*, que l'on rencontre fréquemment dans les traductions françaises des ouvrages de Bakhtine.

Revenons maintenant sur un passage de la longue citation qui précède : « Le roman, c'est la diversité sociale des langues […], diversité *littérairement organisée*. » (Je souligne.) Qu'est-ce que cela signifie ? Beaucoup de choses, évidemment, dont deux sur lesquelles je voudrais insister. D'abord, le romancier, qui travaille autant *à partir de* son propre environnement socio-discursif que *sur* celui-ci, opère des sélections (et des modifications) parmi les discours auxquels il est exposé : il ne peut les représenter *tous* dans son roman. Ses choix traduisent dans une large mesure ses intérêts et ses intentions. Par exemple, dans les romans d'enfance de Ducharme, la distinction entre le langage de l'enfant et le langage de l'adulte engendre un clivage fondamental dans l'ensemble des discours, alors que l'opposition entre langage des ouvriers et langage des bourgeois n'y joue aucun rôle déterminant. De même, dans *L'avalée des avalés*, comment ne pas voir que le discours juif et le discours catholique s'affrontent dans une lutte qui structure en profondeur le contenu sémantique de l'œuvre ? Tout l'intérêt de la méthode d'analyse proposée par Bakhtine consiste à écouter avec attention comment se répartissent, sur la partition chorale du roman, les différentes harmoniques du sens. Comme le disait André Belleau, il faut s'exercer à « surprendre les voix ».

Ce qui fait de l'hétérologie romanesque une diversité « littérairement organisée » tient également au fait que le roman met à la disposition de l'auteur des moyens très larges, mais tout de même limités, pour donner forme à la représentation des discours et pour les « organiser ». Ces moyens comme ces limites font partie intégrante du genre et lui confèrent sa spécificité sur le plan discursif. Aussi bien méritent-ils que l'on s'y arrête en détail. Il sera utile, pour ce faire, de distinguer les *types de discours* de leurs modes d'inscription au sein du roman.

---

[2] Voir Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (Poétique), 1989, p. 89.

En ce qui concerne les types de discours qui servent de parties compositionnelles au roman, la classification suivante s'éloigne un peu de celle de Bakhtine (voir DR, 88), mais en conserve l'esprit :

1. Le discours de l'instance auctoriale
2. La narration
3. Les discours de personnages
4. Les discours sociaux
5. Les discours nominatifs
6. Les genres intercalaires.

On remarquera que ces catégories ne sont pas nécessairement étanches : le discours de l'instance auctoriale, qui s'exprime rarement de façon directe[3], réfracte son contenu dans l'ensemble des autres discours romanesques, alors que le narrateur figure souvent comme personnage du roman. Pourtant, ces distinctions gagnent à être maintenues, car autrement certains phénomènes discursifs passeraient complètement inaperçus. Il ne faut pas perdre de vue que la classification des types de discours romanesques en six catégories séparées et distinctes relève de la conceptualisation théorique. Dans le roman, les discours n'évoluent pas en vases clos, mais interagissent les uns avec les autres. Et c'est précisément l'interaction discursive, ou les *rapports dialogiques* entre discours, qui constitue l'objet principal de l'analyse bakhtinienne du roman : « L'originalité stylistique du genre romanesque réside dans l'assemblage de ces unités dépendantes, mais relativement autonomes (parfois même plurilingues) dans l'unité suprême du "tout" : le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues". » (DR, 87-88) Il s'agira donc de voir en quoi consistent les six types discursifs mentionnés ci-haut, ainsi que d'indiquer de quelles façons ils trouvent à s'inscrire dans le roman et à entrer en contact dialogique les uns avec les autres.

***

[3] Les cas d'expression directe du discours auctorial sont souvent (mais pas toujours) marginaux ou périphériques. Dans les œuvres de Ducharme, on pourra prendre pour exemple certaines notes de bas de page, comportant la mention « N. D. A. » pour « note de l'auteur » ou « R. D. » pour Réjean Ducharme.

La catégorie du *discours de l'instance auctoriale* pourra surprendre par son inadéquation partielle (puisque « instance auctoriale » et « auteur » ne sont pas parfaitement homologables[4]) avec une idée bien répandue, selon laquelle les velléités de l'écrivain ne sauraient être tenues pour des éléments déterminants de l'œuvre littéraire comme de son interprétation. Il est vrai, en particulier pour la littérature moderne, que le roman ne recourt que marginalement au discours direct de l'instance auctoriale et préfère déployer exclusivement son contenu sémantique de façon indirecte, en le réfractant dans la multitude des discours qui peuplent le roman, ce qui noie parfois son empreinte dans une mer de perspectives idéologiques divergentes. Et pourtant, on remarque presque toujours qu'une instance discursive dernière, inscrite dans le texte et assimilable à la position d'extériorité, de parachèvement dont jouit l'auteur, laisse des traces de sa présence par toutes sortes de procédés, dont les prédilections esthétiques et thématiques qui conditionnent la constitution des œuvres comptent parmi les plus évidentes. Personne n'éprouvera de malaise, par exemple, envers un critique littéraire affirmant que Réjean Ducharme, et non Bérénice ou Mille Milles, s'exprime dans un style qui accorde une grande place aux jeux de langage et témoigne un intérêt tout particulier à l'enfance ou à la marginalité. Il s'agit même là du principe qui permet d'attribuer une *signification d'ensemble* à l'œuvre. Peu importe, d'ailleurs, que celle-ci reflète ou non la position interprétative de l'auteur par rapport à son propre texte ; l'instance auctoriale est cette entité parachevante qui donne au roman son unité (énonciative, stylistique, sémantique) et qui permet de l'interpréter en tant qu'objet unifié et cohérent, par-delà l'hétérogénéité discursive qui le caractérise.

Évidemment, l'instance auctoriale n'est pas complètement assimilable à l'auteur de chair. Inscrite dans le roman, elle prend la forme de l'élément compositionnel responsable de l'œuvre en tant qu'énoncé global. Comme l'indique Bakhtine,

> tout énoncé possède un auteur, par quoi nous entendons qu'on trouve son sujet (son locuteur) dans l'énoncé même. Nous pouvons tout ignorer de l'auteur réel tel qu'il existe en dehors de l'énoncé. Et les formes de cette paternité peuvent être fort différentes. Une œuvre peut être le produit d'un travail collectif, naître de l'effort

[4] Cette distinction entre l'auteur et l'instance auctoriale recoupe celle qu'introduit Bakhtine entre l'auteur premier et l'image de l'auteur : « Problème que pose l'image de l'auteur. L'auteur *premier* (non créé) et l'auteur *second* (l'image de l'auteur que crée l'auteur premier). […] L'auteur premier ne peut pas être une image – il échappe à toute représentation figurale. Lorsque nous essayons de nous représenter figuralement l'auteur premier, c'est nous qui en construisons nous-mêmes l'image. Celui qui crée l'image (l'auteur premier) ne saurait entrer dans l'image créée par lui-même. » (Mikhaïl Bakhtine, « Les carnets 1970-1971 », *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard, 1984, p. 369.)

> successif de plusieurs générations, etc., peu importe : nous y entendons une seule volonté, celle du sujet parlant, une seule position déterminée, à laquelle nous pouvons réagir dialogiquement. La réaction dialogique donne un visage à tout énoncé par rapport auquel elle s'établit (le « personnifie »)[5]. (PD, 255-256)

L'un des mécanismes interprétatifs les plus élémentaires consiste de ce fait à envisager de manière indissociable les énoncés qui nous parviennent et leur énonciateur, quitte à reconstituer le portrait-robot de celui-ci à partir du message, s'il n'est pas connu ou nommé. Cette habitude joue un rôle capital dans le domaine littéraire, où les œuvres s'accompagnent dans la grande majorité des cas d'un nom d'auteur, qui remplit une fonction de classification des discours sur la base (réelle ou présumée) de l'identité de leur énonciateur. Cela procède d'une tendance pour ainsi dire naturelle qui consiste à tisser des liens entre les différents discours émanant d'un même locuteur. Tout comme les répliques disjointes d'un même personnage de roman forment un ensemble, tout comme les différentes prises de position d'un politicien reflètent dans l'esprit de l'électeur une position idéologique unitaire, le discours unitaire d'un auteur se mesure habituellement en fonction de la totalité des choses dites et des textes publiés que l'on associe à son activité d'écrivain. Ce phénomène intertextuel n'est pas sans incidence sur l'interprétation du roman, dont certains discours pourront résonner par sympathie ou alors entrer en discordance avec d'autres énoncés à charge de l'auteur. Il joue souvent un rôle important dans l'attribution d'un positionnement idéologique ou d'un contenu sémantique au discours de l'instance auctoriale (et donc à l'œuvre en tant qu'énoncé global), en lui fournissant une consolidation de nature interdiscursive.

Il est bon de se rappeler que les intentions ou les desseins de l'auteur, de même que ceux qu'on lui prête, ne peuvent pas trouver véritablement d'inscription directe complète dans le roman en raison de la traduction « générique » impliquée par ce transfert. L'intention est le résultat d'une pensée qui se manifeste dans une forme discursive monologique, où une conscience unique tend rectilignement vers le but qu'elle se fixe. À l'inverse, on a vu que le roman est un genre caractérisé par son hétérologie. De l'une à l'autre, il y a solution de continuité. C'est pourquoi un discours d'intention où le *je* de l'auteur s'exprimerait directement ne saurait être parfaitement traduit dans un roman et

[5] Cela ne signifie pas pour autant que l'instance auctoriale n'entretienne aucun lien avec l'auteur ou qu'elle se soit engendrée par elle-même. À vrai dire, sans énonciateur « réel » et extérieur au message, il n'y a pas d'énoncé possible. On ne pourrait sérieusement soutenir qu'un énoncé puisse s'engendrer à partir d'une instance de parole qui lui est intérieure.

demanderait des aménagements considérables pour y trouver une fonction directrice. On peut même dire qu'un type particulier de romans, dont Bakhtine a trouvé l'idéal dans certaines œuvres de Dostoïevski, est profondément réfractaire à l'intention d'auteur, un peu comme si les forces hétérologiques inscrites dans l'œuvre interdisaient à tout discours de prendre le pas sur les autres.

Ce serait pourtant une folie que d'évacuer du roman toute dimension idéologique d'ensemble. Et ce serait mentir que d'affirmer l'impossibilité totale pour l'auteur d'exercer un contrôle sur les discours romanesques afin d'y d'orchestrer ses intentions. Puisque le roman présente une multitude de discours en interaction, l'horizon idéologique de l'instance auctoriale se réfractera tel un faisceau lumineux à travers des milieux discursifs à indices variables. Plus sa présence et son influence seront grandes, plus il infléchira de l'intérieur les discours du roman de façon à les faire converger vers un cadre interprétatif commun. Ces forces centripètes mettront en branle une hiérarchisation des discours, en favorisant certains et en défavorisant d'autres. Il est facile d'observer, pour prendre un exemple patent, que les romans dits à thèse témoignent d'une construction discursive pour le moins monologique, où une instance orchestrante s'efforce d'avoir le dernier mot sur les autres discours et de les subordonner à ses propres desseins : elle tentera de donner à telles paroles un vernis de vérité ou de mensonge, de prêter à tel personnage un caractère immoral et à tel autre un caractère moral, etc., tout cela dans le but de favoriser une interprétation de l'œuvre qui coïncide avec le message idéologique dont elle voudrait se faire le porte-parole, voire le propagandiste. Dans ce cas, bien sûr, rien n'assure que l'effet de convergence interprétative produira les résultats escomptés. Dans cette sorte d'exercices, le romancier se trouve sur un terrain beaucoup plus glissant que le philosophe, l'éditorialiste ou le critique d'art, étant donné que le genre dans lequel il s'illustre l'oblige à procéder obliquement là où les trois autres avancent directement. Mais il reste que le labeur de l'intention aura laissé son empreinte dans l'œuvre en exerçant une polarité observable dans l'agencement mosaïque des discours, empreinte qu'il est possible de retracer au moyen de l'analyse discursive et dialogique, qui est, en définitive, une « analyse formelle des idéologies[6] », comme l'a affirmé Todorov.

[6] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 8.

Le roman à thèse se situe à un extrême du spectre des possibles quant à la présence du discours de l'instance auctoriale, ce qui ne signifie aucunement qu'il constitue une aberration par rapport aux tendances moyennes du genre ; simplement, il s'agit d'une question de degré. On peut imposer à différents niveaux une convergence idéologique à l'économie des discours romanesques, comme on peut plus ou moins réifier les paroles d'autrui de façon à jeter sur elles une ombre d'objectivation. L'illusion référentielle et la convention romanesque nous font parfois oublier la présence de cette instance auctoriale qui tire discrètement les ficelles du récit ; mais pourtant, elle existe bel et bien, et, surtout, elle joue un rôle important dans certains phénomènes d'interférence discursive.

S'étendre aussi longuement sur le discours de l'instance auctoriale dans le roman aura été nécessaire au moins pour une raison capitale : sans reconnaître son existence, il est impossible d'établir une différence entre la littérature à thèse et la poétique narrative de l'emprise à l'œuvre chez Ducharme. De fait, si l'on omet la présence du discours auctorial et que l'on reconnaît dans la narration l'instance de parole dernière du roman, il n'y a plus moyen d'instaurer une distance entre l'hégémonie idéologique de l'auteur propre à la littérature à thèse et l'hégémonie idéologique d'un personnage narrateur telle qu'elle se manifeste dans les romans de l'enfance. Du moins, on fera très facilement la différence en pratique – personne ne songerait véritablement à considérer Ducharme comme un romancier à thèse ! – mais pas en théorie, puisqu'un cadre méthodologique duquel serait évacuée la catégorie du discours auctorial ne le permettra pas.

***

L'une des particularités essentielles du genre romanesque tient à la présence de la *narration*, qui jouit d'une position singulière par rapport aux autres discours. C'est en effet à la voix narrative que revient le rôle d'accueillir, dans son cadre énonciatif ou dans des énoncés distincts mais subordonnés, l'ensemble des paroles prononcées au sein du roman ; elle est un « langage qui englobe tout et dialogue avec chaque langage[7] » (DR, 91). La narration est en quelque sorte le sol qui donne au roman son assise discursive et d'où les

[7] Disons plus exactement qu'il s'agit du discours *in præsentia* le plus englobant du roman. (Bakhtine ne fait habituellement pas la différence entre narrateur extra et hétérodiégétique et instance auctoriale, qu'il appelle par ailleurs tout simplement auteur.)

autres discours émergent ; elle est le ciment qui les rassemble et dans lequel se fige leur agencement particulier. Cette asymétrie dans l'énonciation en fait une instance privilégiée dont la fonction consiste à encadrer les paroles qui trouvent à s'inscrire dans le roman : elle leur cède la place afin qu'elles s'expriment directement, dans leurs propres mots, ou alors elle les rapporte en mode indirect ; elle les contextualise dans le temps et dans l'espace, elle nous renseigne sur l'identité des locuteurs, sur leur mimique, leur gestuelle, leur intonation, sur leurs interlocuteurs ; elle commente (critique, louange, nuance, résume, etc.) les différentes paroles rapportées ; elle les met en perspective et tisse entre elles des rapports dialogiques plus étroits. On pourrait réunir toutes ces fonctions attribuées à la narration autour d'une seule, dans une formule qui s'apparente à une définition très large : la narration est un discours sur d'autres discours. Pour bien saisir les implications d'une telle description, il est nécessaire de rappeler qu'on ne parle pas d'un discours comme on parlerait d'un objet chosifié. Dans le roman,

> le discours du locuteur n'est pas simplement transmis ou reproduit, mais justement *représenté avec art* et, à la différence du drame, représenté *par le discours* même (de l'auteur) [ajoutons : par l'intermédiaire de la narration]. Mais le locuteur et son discours sont, en tant qu'objet du discours, un objet particulier : on ne peut parler du discours comme on parle d'autres objets de la parole : des objets inanimés, des phénomènes, des événements, etc. Le discours exige les procédés formels tout à fait particuliers de l'énoncé et de la représentation verbale. (DR, 153)

Il ne s'agit pas de parler d'une chose *sans voix*, mais précisément du *langage* d'autrui, doué d'une position interprétative particulière. C'est pourquoi, dans le discours qui porte sur un autre discours, on peut souvent entendre les mots propres au discours-objet qui reflètent sa position idéologique spécifique. Pour rapporter la position interprétative d'autrui, le locuteur atteint un point où il n'a d'autre choix que d'employer le langage d'autrui, avec toutes les particularités idéologico-stylistiques qui lui appartiennent. En vertu de ce principe, on peut très souvent discerner une pluralité de voix dans un discours portant sur d'autres discours, qui s'y intègrent avec plus (citation directe entre guillemets, discours indirect lié) ou moins (toute la gamme des procédés bivocaux) de transparence. Les rapports entre la voix rapportante et les voix rapportées appartiennent à la sphère du dialogisme : ils impliquent des phénomènes idéologiques de proximité et de distance, d'accord et de désaccord qui ne sauraient se limiter aux catégories syntaxiques qui déterminent habituellement les différents types de discours rapportés (direct et indirect, libre et lié). La narration, évidemment, n'a pas le monopole de la représentation du discours

par le discours dans le roman, mais dispose à cet égard d'un statut privilégié qui en fait le lieu par excellence où se croisent et s'interpénètrent les différentes paroles qui circulent à l'intérieur de l'œuvre. On doit donc tenir comme une caractéristique déterminante, pour la nature de la narration, les différents phénomènes de rencontre, de croisement et d'interférence discursifs qui prennent place en son sein.

Une seconde caractéristique importante, qui recoupe largement la première, concerne l'agencement et la répartition des discours non seulement à l'intérieur de la narration, mais également dans l'ensemble du roman. André Belleau, lecteur éminent de Bakhtine, a consacré à cette question une étude courte mais, me semble-t-il, décisive, dans laquelle il affirme : « Je voudrais soutenir que l'on peut tirer de son étude de la dimension dialogique du roman [celle de Bakhtine] une théorie de la distribution et de la régulation narratives des langages – et tel est bien l'objet de la narratologie. Les discours font l'objet d'un contrôle dans le roman, mais pas de la même façon que dans la société[8]. » Mettre au jour les mécanismes de ce contrôle passe inévitablement par l'étude de la narration en tant que *discours* en constante interaction dialogique, et non en tant qu'acte narratif de raconter compris dans une perspective logico-linguistique, conception largement véhiculée par la narratologie « classique[9] ». Le fait de travailler sur des énoncés pleinement incarnés oblige au contraire à ne jamais dissocier la forme de l'idéologie et à voir entre les deux un continuum – nous revenons ici à la description de Todorov : l'étude dialogique du roman comme « analyse formelle des idéologies ». L'imbrication de ces deux aspects est explicite dans l'une des propositions essentielles de Belleau, où il présente l'ébauche d'une typologie des postures narratives qui se fonde sur la manière dont les narrateurs distribuent et régulent les discours au sein du roman :

> [N]ous ne devrions pas hésiter à conférer à l'instance de la narration des marques repérables qui soient à la fois résolument formelles et axiologiques. C'est pourquoi – ici ma terminologie est incertaine – nous aurons des narrateurs autoritaires, permissifs, distraits, des narrateurs qui imposent leur langage à l'autre ou qui, à l'inverse, se laissent contaminer par les mots d'autrui ; des narrateurs éloignés dans une distance dédaigneuse ou rapprochés dans une chaleureuse complicité ; des narrateurs qui

[8] André Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, 1987, p. 14.

[9] Belleau résume bien la distinction entre les deux approches théoriques : « Or, ce qui intéresse Bakhtine, le plan sur lequel il travaille, ce ne sont pas les marques (temporelles, modales, aspectuelles, vocales) ni les linéaments d'un discours sans énoncés, sorte de dispositif transmetteur de l'histoire (ce qu'est le "discours du récit" de Genette), ce sont des discours pleins, les énoncés complets des personnages et de l'auteur textuel ainsi que leur mise en scène dans le roman. » *Ibid.*, p. 11.

> préfèrent nettement le langage d'un des personnages tout en se défendant bien de l'employer ; des narrateurs qui coupent la parole ou qui laissent parler tel ou tel plus souvent que l'autre ; des narrateurs qui n'écoutent pas, qui changent de sujet… Enfin, il faudrait ici toute une description typologique en des termes plus précis et plus opérationnels que les miens, bref : un *code*[10].

On peut déjà voir, je pense, en quoi le présent mémoire se veut un prolongement des idées laissées en friche par Belleau et comment l'étude de l'autocratisme peut contribuer à l'élaboration de la typologie narrative qu'il propose. L'autocratisme est un modèle de narration, découvert dans les romans d'enfance de Ducharme mais éventuellement applicable, pourquoi pas, à d'autres œuvres, qui recouvre ce que Belleau décrivait en ces termes dans le passage cité : « narrateurs autoritaires […] qui imposent leur langage à l'autre ».

Avant d'aller plus loin, j'aimerais insister sur la valeur métonymique de la thèse selon laquelle le narrateur est l'instance qui régente et distribue les discours romanesques. Le narrateur, tout comme le personnage, n'est pas un locuteur autonome. Il est toujours bon de garder à l'esprit, quand on étudie le roman, que les discours prêtés à autrui ne sont pas véritablement énoncés par autrui ; en réalité, c'est l'auteur qui se place dans la perspective d'autrui et qui construit l'énoncé pour lui. C'est pourquoi le narrateur ne saurait être en lui-même complètement responsable de la répartition des discours à l'intérieur du roman. Cette compétence lui est en quelque sorte déléguée par l'instance auctoriale, qui en tant qu'instance énonciative dernière est responsable de l'énonciation du roman dans sa globalité. La narration est ainsi comparable à un prisme qui diffracte le discours de l'instance auctoriale et qui permet, grâce au filtre de son horizon idéologique particulier, une configuration, une mosaïque discursive particulière pour le roman[11]. Ce phénomène devient plus apparent lorsque le narrateur est un personnage du récit ; il apporte avec lui, comme le dit Bakhtine, « non seulement une manière typique et individuelle de penser, de sentir, de parler, mais avant tout une manière de voir et de représenter » (PD, 263). Le monde du roman sera alors éclairé par son horizon idéologique, tandis que son caractère (autoritaire, permissif, distrait, etc.), pourrait-on dire en demeurant dans l'esprit de Belleau,

[10] *Ibid*., p. 12-13.

[11] Soulignons en passant que l'interprétation suit le chemin inverse : le lecteur traduit l'hétérologie du texte dans un cadre de pensée unique et monologique, qui relève de l'instance auctoriale (de son « intentionnalité ») et correspond à la signification d'ensemble attribuée à l'œuvre. C'est pourquoi, d'ailleurs, le discours de l'instance auctoriale, compris dans sa globalité, est toujours un discours *reconstitué* par la lecture.

aura un impact direct sur les rapports dialogiques entre les discours, et donc, en définitive, sur leur distribution et leur régulation.

Deux types de construction romanesque serviront à exemplifier la valeur métonymique de la narration comprise comme entité responsable de la distribution discursive. Le premier cas concernerait un roman présentant des narrations juxtaposées, soit non subordonnées à une narration de niveau diégétique supérieur qui les engloberait toutes. Une théorie du roman qui ne reconnaît pas de rôle d'organisation discursive à une entité supra-narrative serait incapable d'expliquer d'où le texte tire son unité énonciative. Elle serait condamnée à y voir une multitude de discours qui possèdent un horizon diégétique commun, mais pas d'horizon énonciatif commun – *des* textes, mais pas *un* texte. Et conséquemment, il ne s'agirait pas d'une œuvre, mais simplement d'énoncés distincts. Le second cas concernerait une partie de roman, un chapitre par exemple, d'où la narration serait évacuée. Il en résulterait, comme dans la forme dramatique, que le dernier niveau de discours *in præsentia* serait représenté par les paroles de personnages. Et pourtant, même sans narration, les discours des personnages continueraient à alterner de façon réglée, et non de façon chaotique, hasardeuse ou désordonnée. On y décèlerait une logique, une force organisatrice homologable à l'instance auctoriale, qui serait responsable d'ordonnancer les discours. Voilà pourquoi il est impossible de considérer, comme semble le faire Belleau, que la narration est l'ultime responsable d'une « stratégie d'ensemble […] dont l'objet consiste à distribuer et à refléter le discours social[12] » tel qu'il est représenté dans le roman.

La troisième et dernière caractéristique de la narration que nous aborderons concerne sa fonction de contextualisation. L'une des particularités du roman est non seulement de mettre en présence des discours hétérogènes, mais aussi d'exposer leur contexte d'énonciation. Le roman s'efforce de représenter les discours dans leur environnement vivant, accompagnés des éléments contextuels et extra-linguistiques qui participent de leur cadre de communication : le lieu, le temps, les locuteurs et interlocuteurs présents, les mimiques, les gestes, l'expression du regard, l'intonation, le médium d'expression (dialogue, lettre de correspondance, appel téléphonique, bulletin radiophonique, coupure de journal), etc. La formule de Bakhtine présentée en début de chapitre pourrait ainsi être reprise et prolongée de la façon suivante : le roman est un langage de langages ou une

[12] *Ibid.*, p. 12.

« diversité sociale de langages », mais de langages plus ou moins *contextualisés et énoncés en présence*. Cela vaut tout particulièrement (mais pas seulement) pour les discours de personnages, qui prennent une dimension plus complexe – à la fois plus achevée et plus relative – du fait qu'ils se trouvent soutenus par des locuteurs vivants, dont nous connaissons bien souvent le sexe, l'âge, la profession, la classe sociale, les intérêts personnels, les désirs et les craintes. Tous ces éléments donnent un relief particulier aux paroles que les locuteurs expriment et peuvent en modifier considérablement la portée. Il est vrai que tous les discours ne bénéficient pas d'une égale contextualisation dans le roman ; les tendances moyennes révèlent que les paroles de personnages occupent un extrême du spectre et qu'à l'autre figurent la narration extra et hétérodiégétique (de dernier niveau diégétique, pour être plus précis) et le discours de l'instance auctoriale. Une seconde restriction mériterait d'être énoncée : le rôle de contextualisation peut également être rempli dans une certaine mesure par les paroles de personnages. C'est un apport à ne pas négliger, évidemment, mais il reste tout de même que la narration joue un rôle prépondérant pour ce qui est de camper le décor énonciatif des discours exprimés dans le roman.

Il serait maintenant possible de raffiner la description très générale de la narration qui avait été formulée plus haut en ajoutant qu'elle consiste en un discours sur d'autres discours *et sur la zone contextuelle de ces discours-objets*. Le glissement du discours-objet vers son contexte implique, dans l'environnement romanesque, un phénomène de traduction sémiotique, au sens où les matériaux non verbaux nécessitent d'être adaptés au langage verbal (écrit) du roman. Contrairement au théâtre ou au cinéma, le roman ne dispose d'aucun moyen pour représenter directement les signes visuels, auditifs, intonatifs, gestuels ; il doit les transposer en langage écrit, qui est un langage monosémiotique et linéaire (les mots se lisent à la chaîne, jamais simultanément comme les notes d'un accord sur une partition musicale). Cette traduction demande des aménagements importants qui viennent souvent modifier la valeur des matériaux sémiotiques non verbaux associés à un contexte d'énonciation en les dissociant de l'expression directe du locuteur et en les faisant migrer vers la narration. Car dans le roman, l'excédent sémiotique non verbal relevant normalement du discours direct du locuteur (intonation, gestes, mimique, déplacements dans l'espace, etc.) ne peut être adéquatement exprimé par celui-ci et doit être pris en charge par un « locuteur observateur » (ce rôle est le plus souvent joué par le narrateur) qui

l'intègre à son discours de contextualisation sous une forme verbalement traduite. Même dans le texte dramatique, où il n'y a pas de narrateur, les didascalies doivent relever d'une instance de parole extérieure aux personnages. Il n'existe pas d'autre moyen réellement efficace d'intégrer ces matériaux sémiotiques non verbaux au texte littéraire. Cela vaut non seulement pour les éléments non verbaux qui relèvent du discours direct du locuteur ou des interlocuteurs, mais également pour les autres aspects contextuels qui ne sont habituellement pris en charge par aucun énonciateur, dont au premier plan le cadre spatio-temporel. L'analogie avec le théâtre est éclairante à ce sujet : là où le spectateur verra des décors, des costumes, des éclairages, là où il entendra de la musique ou des bruits ambiants, le lecteur de romans aura accès à une description verbale, formulée par « l'observateur interposé » qu'est, le plus souvent, le narrateur.

La fonction de contextualisation augmente les possibilités d'interférence idéologique et discursive « indirecte » dans le roman : aux relations dialogiques directes de discours à discours s'ajoutent celles qui agissent par l'intermédiaire du contexte. Cela est vrai, à plus forte raison, pour les signes non verbaux qui relèvent dans la communication courante du discours direct du locuteur et qui passent sous le contrôle de la narration dans le roman : ils produisent un effet « biexpressif » en répartissant sur deux instances de parole les composantes d'un énoncé unique[13]. Le narrateur dispose de ce fait d'un avantage énonciatif qui lui permet de subjectiviser, d'interpréter, de déformer les faits contextuels, c'est-à-dire de les représenter dans sa propre perspective idéologique. Il peut également se projeter dans la perspective du locuteur pour faire acte d'empathie, ou alors se situer dans une sorte de neutralité ou d'objectivité froide.

Dans les romans d'enfance de Ducharme, étant donné le caractère autocratique de la narration, ce sont les phénomènes de dissonance idéologique qui occupent la place la plus importante. Quelques exemples tirés de ces œuvres aideront à mieux comprendre comment procéder avec l'analyse dialogique des fonctions de contextualisation. Pour mieux distinguer théoriquement les effets de bivocalité et de « bicontextualité », qui demeurent du reste intimement liés, on parlera dans le premier cas d'ironie, de parodie, de stylisation, etc. *de discours* ou *discursives* et dans le second d'ironie, de parodie, de stylisation, etc. *de*

[13] On doit évidemment ménager une exception à cette règle dans le cas où le narrateur (ou tout autre locuteur) contextualise son propre discours.

contexte ou *contextuelles*[14]. La distinction s'applique à toute forme d'interférence idéologique, consonante ou dissonante. Commençons par un exemple de bivocalité par contexte interposé tiré de *L'océantume*. La narratrice Iode, de caractère misanthrope, se moque d'Asie Azothe, qui trouve quant à elle de la « douceur » et de « l'indulgence » (Oc, 34) en chaque être humain :

> Pour elle, toute chose est bonne et désirable. Il faut l'entendre disserter sur le manque de présence d'inhumanité dans l'âme humaine. [Ici, ironie de contenu discursif ; l'ironie par contextualisation suit.] Elle parle en ce cas avec une éloquence qui n'est vraiment pas descriptible, avec la fougue d'un de ces vicaires qui donnent l'impression qu'ils ne finiront pas par défroquer. L'émotion la transfigure, un délire la possède, elle lâche de gros soupirs. On sent son cœur se gonfler ; on a presque peur qu'il éclate et que tout ce qu'il contient vous vole à la figure. (Oc, 34)

On discerne très bien, dans la citation, quelles interférences idéologiques président à la déformation contextuelle et quels sont leurs enjeux. Sur la question de la nature humaine, le discours d'Iode s'oppose en tous points à celui d'Asie, qui est d'ailleurs « cité » par bivocalité dissonante au début du passage. Du contenu discursif, l'extrait glisse ensuite vers le contexte, dont la description est déterminée par l'horizon idéologique de la narratrice ; celui-ci pénètre dans la représentation de l'énoncé d'Asie par l'intermédiaire des éléments contextuels et vient y créer des remous, des interférences qui minent le propos de l'intérieur (effet d'ironie). Il s'agit d'un outil de critique ou de discrédit très puissant dont disposent, grâce à leur rôle de narrateur, les protagonistes des romans de l'enfance.

Souvent, l'interférence idéologique de contexte ne comporte aucune trace de bivocalité proprement dite – au sens où l'on ne peut distinguer la superposition, dans un même énoncé, de deux voix différentes. Dans ces circonstances, c'est la perspective idéologique du discours contextualisant qui, lorsque la charge subjective est assez évidente, permet de déceler le positionnement idéologique différencié des actants. La description suivante, tirée du *Nez qui voque* et formulée par Mille Milles, présente des traces évidentes d'ironie de contexte sans bivocalité :

> En récitant le poème, d'un geste éloquent, elle [Chateaugué] a renversé sa tasse de café et tout le monde s'est mis à japper après nous. Tout le monde nous donnait des coups

[14] Pierre-Louis Vaillancourt, dans un article où il passe en revue différentes approches théoriques de l'ironie, rend compte d'une distinction semblable : « En dépit de certains errements, il devient par exemple de plus en plus courant de distinguer nettement l'ironie du discours de l'ironie de situation. La levée de cette confusion a dissipé bien des malentendus et largement facilité les analyses. » Pierre-Louis Vaillancourt, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, 1982, p. 514.

> d'œil. Les coups d'œil pleuvaient. De peur d'être tués à coups d'œil, nous avons vite payé et nous sommes vite sortis. (NV, 143)

Rappelons qu'il y a ici « bicontextualité » parce que c'est Mille Milles qui prend en charge les signes visuels (gestuels, mimiques) relevant des clients du restaurant et qu'il les représente selon son propre point de vue, qui est largement déformant. Les romans d'enfance comportent une quantité énorme de ce type d'informations contextuelles fortement subjectives à tendances ironique, parodique ou polémique. Il en résulte une raréfaction des données objectives en provenance de la narration, qui donne aux héros narrateurs les moyens d'exercer leur tyrannie discursive sur les autres actants du roman.

On aura peut-être remarqué que le fait de tenir compte des fonctions de contextualisation permet de dépasser l'opposition entre l'agir et le discours et d'englober les deux catégories dans le domaine plus large de l'idéologie. Les actes, au même titre que les mots, font partie du rayon d'action idéologique de l'actant-locuteur romanesque. Il n'y a ainsi aucune raison de les exclure de l'analyse dialogique du roman. Il serait cependant très difficile de conclure à leur valeur *égale*. Le matériau sémiotique à partir duquel s'élabore le roman est le langage verbal, ce qui signifie, en dernière analyse, que tout son contenu s'offre à nous dans une forme purement discursive. Les éléments qui relèvent des sphères non verbales, et au premier chef les actions, doivent subir une « traduction » sémiotique vers le langage verbal afin de s'inscrire dans le roman. Ne serait-ce que pour cette raison, l'étude dialogique des œuvres romanesques relève ultimement du domaine discursif qui, compris dans son acception la plus large, recoupe ici en totalité le domaine idéologique.

***

Les *discours de personnages* reflètent le degré maximum d'incarnation parmi les différents types discursifs du roman. Ils s'accompagnent d'une contextualisation plus approfondie et plus prononcée du fait qu'ils sont énoncés par des êtres dont l'existence ne se limite pas au domaine de la parole. (Mais cela dépend, il est vrai, du degré de représentation du personnage, qui varie notamment selon la position de protagoniste ou de simplement figurant qu'il occupe.) Le personnage participe en effet de la sphère de l'agir, c'est-à-dire qu'il se présente comme une représentation de l'homme dans toute sa multidimensionnalité : non seulement il parle, mais il vit. Il habite le monde romanesque et

y occupe de sa personne une position sociale différenciée. Dans le roman, c'est par l'intermédiaire du personnage que le discours peut devenir véritablement consubstantiel à son locuteur. Cet ancrage de la parole dans la chair, dans la matière vivante et agissante, confère justement au discours un aspect dynamique, le transforme en *langage vivant*. Il revêt alors une signification « humanisée », qui se complique des aspects multidimensionnels associés à la représentation du personnage : ses faits et gestes, son origine sociale, son âge, son domaine professionnel, son parcours de vie, ses valeurs et ses idéaux, ses préoccupations et ses angoisses, de même que, sur le plan énonciatif, l'intonation, la mimique, la gestuelle. Il existe en ce domaine deux grandes orientations opposées dans leur principe. La première donne naissance à des personnages dont la complexité ou la multidimensionnalité est garante d'une grande liberté de parole et de pensée ; on en vient presque à les considérer comme des locuteurs indépendants, vivant de leur propre vie, agissant et raisonnant par eux-mêmes, et non comme des êtres fictifs créés de toutes pièces par le romancier. Bakhtine a longuement étudié ce phénomène chez les héros des grands romans de Dostoïevski :

> À mesure que se renforce l'orientation directe des mots[15] des héros et que diminue en conséquence leur objectivation, les rapports entre le discours de l'auteur et celui du héros tendent à se rapprocher de ceux qui existent entre deux répliques de dialogue. La distance entre eux se réduit, pour les placer à des niveaux identiques. Il est vrai que cela ne se conçoit que comme tendance, comme aspiration à une limite inaccessible. (PD, 260-261)

La seconde orientation se caractérise par une réification du personnage qui implique, en plus de son discours, sa classe sociale, son âge, son habillement, son sociolecte ou son idiolecte, etc. Tous ces éléments deviennent des déterminismes qui figent le personnage dans une signification aux contours bien délimités et qui l'instrumentalisent à des fins relevant d'un discours extérieur le dépassant (au sens où il lui est subordonné dans la hiérarchie énonciative mise en place par le roman). Ce discours enchâssant ou extérieur est habituellement celui de l'instance auctoriale ou de la narration. Bakhtine parle dans ces cas de

> « coloration » de l'énonciation d'autrui, amenant quelquefois à l'affaiblissement de la composante sémantique du mot (par exemple, dans l'école naturaliste, et chez Gogol lui-même, les paroles des héros perdent quelquefois complètement leur sens objectif,

[15] Dans *La poétique de Dostoïevski*, le terme russe *slovo* est habituellement traduit par *mot*, employé en un sens correspondant à celui de *discours*. (C'est que *slovo*, en russe, signifie « mot », mais également « discours » dans un sens moins courant.)

> devenant des objets décoratifs, au même titre que le costume, l'aspect extérieur, les éléments constituant un tableau de mœurs, etc.). (MPL, 169)

Cela est vrai des discours de personnages, mais les deux orientations s'observent également dans toute forme de discours rapporté.

D'ailleurs, à cet effet, selon quels critères est-il possible de considérer les paroles de personnages exprimées en mode direct (lié) comme des discours rapportés ? La question est peut-être moins évidente qu'elle n'en a l'air. D'une part, la convention romanesque veut que ces discours soient des zones de parole étanches, imperméables et inviolables, au sens où ils doivent exprimer fidèlement ce que le personnage dit ou pense, dans les mots exacts où il le dit ou le pense. En ce sens, elles se rapportent comme n'importe quelle parole étrangère en mode direct. Mais d'autre part, il ne s'agit, précisément, que d'une convention, qui ne saurait jamais nous faire oublier que c'est l'auteur qui place les mots dans la bouche de ses personnages, et non ceux-ci qui s'expriment de manière autonome. Bakhtine dira de ce type de discours (ou de « mot ») qu'il est *objectivé* :

> À côté du mot orienté directement vers son objet, du mot qui assigne un nom, informe, exprime, représente, et qui est prévu pour une compréhension aussi immédiate et objective […], nous observons le mot représenté, objectivé […]. La variante la plus typique et la plus courante de ce mot représenté est le *discours direct des personnages*. Il a une signification objective directe mais ne se situe pas au même niveau que le discours de l'auteur, se trouvant à une certaine distance de celui-ci. Il est à la fois orienté sur son objet et lui-même objet d'une orientation, en tant que mot caractéristique, typique, coloré. (PD, 259)

Cependant, dans le roman, l'objectivation des paroles de personnages intégrées en mode direct n'a pas la même valeur, par exemple, que l'objectivation à l'œuvre dans la prose d'idées lorsqu'un énoncé d'autrui est cité selon le même mode. Cette distinction tient au fait que le roman, en tant qu'œuvre de fiction, doit sinon créer totalement, du moins construire en bonne partie les discours directs de personnages à partir de matériaux trouvés dans le « déjà-dit » ambiant. À l'inverse, dans la prose d'idées, l'auteur qui cite en discours direct trouve habituellement des énoncés étrangers déjà constitués et les intègre tels quels, ou alors avec de légères déformations, à son contexte discursif. Pour respecter la convention générique selon laquelle les discours directs de personnages s'expriment dans leur langage propre et selon leur propre orientation, le romancier doit en quelque sorte gommer les traces de la double énonciation auteur-personnage pour faire résonner les paroles de celui-ci librement, c'est-à-dire sans détermination extérieure qui soit trop évidente :

> Quant au mot objectivé, il est aussi orienté uniquement sur son objet, mais en même temps il est, avons-nous dit, lui-même objet d'une orientation de l'auteur, avec la différence que cette orientation « étrangère » ne pénètre pas à l'intérieur du mot objectivé, elle le prend comme un tout et, sans changer ni son sens ni sa totalité, le subordonne à ses propres fins. Elle ne lui confère aucune autre signification objectale. Le mot devenu objet n'en est pas conscient lui-même en quelque sorte, ressemblant en cela à l'homme qui effectue un travail sans savoir qu'on le regarde. Il résonne comme s'il était le mot direct, celui d'une seule voix. Et dans les mots de [ce type] il n'y a effectivement qu'une seule voix. Ce sont des mots *monovocaux*. (PD, 261-262)

Mais comme nous l'avons vu plus haut, il arrive que le romancier tente de réifier les paroles de ses personnages pour mener à bien ses desseins artistiques. Dans ces circonstances, évidemment, l'objectivation de leurs discours directs apparaîtra plus clairement, se transformera en « conventionnalité » ou en « coloration de l'énoncé d'autrui ». Nous étudierons d'ailleurs chez Ducharme un phénomène de ce genre (le discours direct subverti), qui revêt une forme radicale où la conventionnalité s'associe à l'ironie et à la parodie de façon à discréditer de l'intérieur certaines paroles de personnages. Ainsi, le discours direct de personnage fonctionne selon les modalités habituelles du discours rapporté, à cette différence près qu'il n'est pas doté d'une réelle indépendance d'énonciation. C'est pourquoi le terme *rapporté* doit être compris d'une façon légèrement différente : si l'on peut rapporter la parole d'autrui, à quel point peut-on en revanche rapporter une parole dont l'énonciateur est un être de papier que l'on a soi-même créé ? La distance nécessaire entre la parole rapportée et la parole rapportante, dans le contexte du roman, peut s'avérer extrêmement variable, comme on a pu l'observer avec les deux orientations divergentes mentionnées plus haut. Il est indispensable de tenir compte de cette réalité lorsqu'on étudie le discours rapporté dans un contexte romanesque.

Les discours de personnages contribuent dans une large mesure à la constitution de l'hétérologie romanesque non seulement en raison de leur multiplicité, mais également parce qu'ils produisent des phénomènes d'interférence avec les autres discours, et tout spécialement avec la narration. La notion de *zone particulière* ou de *zone discursive de personnage* permet de mieux comprendre en quoi consiste cette particularité stylistique du roman. Cette zone comprend tout passage où le discours, le langage, l'idéologie d'un personnage fait sentir sa présence ou son influence hors du discours direct de ce personnage. Elle s'étend ainsi au-delà des frontières tracées par les énoncés directement à charge des personnages pour se déployer dans les autres parties discursives du roman. C'est

la narration qui, grâce à son rôle d'agencement, de distribution et de contextualisation des paroles romanesques, constitue le lieu principal où apparaît la zone particulière des personnages. Celle-ci peut prendre forme sur tous les modes possibles de transmission des mots d'autrui (direct et indirect, libre et lié, monovocal et bivocal). Bakhtine fait toutefois remarquer l'importance caractéristique des effets de bivocalité, qui y sont très nombreux et qui contribuent à donner au roman sa tonalité stylistique particulière – en tout cas comparativement aux genres littéraires, tels le théâtre et la poésie, d'où la narration est généralement exclue :

> Cette zone qui environne les personnages principaux est, stylistiquement, profondément originale : y prédominent les formes des structures hybrides les plus diverses, et toujours plus ou moins dialogisées […]. La possibilité d'un tel dialogue, l'un des privilèges remarquables de la prose romanesque, est inaccessible aux genres tant dramatiques que poétiques purs. (DR, 140-141)

> Celles-ci [les zones particulières] sont constituées avec les demi-discours des personnages, avec les diverses formes de transmission cachée de la parole d'autrui, avec les énoncés, importants ou non, du discours d'autrui éparpillés çà et là, avec l'intrusion, dans le discours de l'auteur [nous dirions plutôt narrateur], d'éléments expressifs qui ne lui sont pas propres (points de suspension ou d'interrogation, interjections). (DR, 136-137)

Les passages bivocaux qui en résultent peuvent être de nature convergente ou divergente. Ils déterminent dans une large mesure les rapports idéologiques entre le narrateur et les différents personnages. Ainsi, tant du point de vue du style, de la distribution des discours que des rapports dialogiques, les zones de personnages occupent une place déterminante au sein du roman. Il faudra en tenir compte lorsque viendra le temps d'étudier l'autocratisme dans les œuvres de Réjean Ducharme.

***

Les *discours sociaux* pénètrent dans le roman d'abord et avant tout en raison de la nature hétérologique du langage vivant, c'est-à-dire du langage qui se réalise dans des énoncés et qui est actualisé par des locuteurs ayant des visées communicatives et expressives. Ils sont le résultat direct du trop-plein d'intentions qui habite le langage, de la multitude de points de vue, d'idéologies, de positions interprétatives qui s'y expriment et y introduisent des accents divergents.

> Le langage, en tant que milieu vivant et concret où vit la conscience de l'artiste du mot, n'est jamais unique. Il ne l'est uniquement que comme système grammatical abstrait de formes normatives, détourné des perceptions idéologiques concrètes qui l'emplissent, et de l'incessante évolution historique du langage vivant. La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives, d'identiques éléments abstraits du langage se chargent de différents contenus sémantiques et axiologiques, et résonnent différemment. (DR, 110)

Dans une perspective d'énonciation non pas individuelle mais collective, les discours sociaux constituent, avec les genres du discours (que nous aborderons plus loin), le fonds le plus important de l'hétérologie. Bien qu'ils se manifestent souvent à travers des énoncés individués à locuteur personnifié (par exemple le personnage), ils possèdent une valeur collective et expriment, pour les groupes sociaux ou les cercles d'individus impliqués, « des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectales sémantiques et axiologiques » (DR, 113). C'est ainsi que le langage social se stratifie en langages des âges, langages des sexes, langages des classes sociales, langages des professions, langages des religions, langages des lieux (ville, campagne, église, maison close), langages des époques, langages des moments de l'année (Noël, Saint-Jean-Baptiste), langages des courants de pensée (platonisme, marxisme, psychanalyse), etc.

Dans le roman, les discours sociaux peuvent s'objectiver de plusieurs façons différentes. Dans un discours individué, celui d'un narrateur ou d'un personnage par exemple, ils peuvent servir sans distance à la construction de l'énoncé ; le locuteur « parle » le discours social en question, alimente de son propos ce discours social particulier, bref le construit tout en étant construit par lui. Il lui emprunte ses schèmes interprétatifs et l'orientation de sa vision du monde, qui s'expriment dans la construction stylistique, thématique et compositionnelle de l'énoncé. Le discours social, dans cette forme d'objectivation que nous dirons *de premier type*, se confond alors totalement avec le discours dont il est l'une des composantes. Tel apparaissent, par exemple, dans *L'avalée des avalés*, le discours juif dans certaines paroles d'Einberg et de Zio, et le discours catholique dans certaines paroles de Mme Brückner et de Christian.

Il arrive aussi fréquemment que les discours sociaux inscrits dans des énoncés individués et personnifiés s'en distinguent plus nettement et prennent une forme intégrée mais relativement indépendante. L'énoncé intégrant marque alors une distance vis-à-vis du

discours social intégré, qui sera plus ou moins grande selon le type de discours rapporté employé (différenciation énonciative) et les rapports dialogiques tissés entre les deux discours (différenciation idéologique). Dans ce cas, le discours social, que nous appellerons *de deuxième type*, n'est pas véritablement pris en charge par le locuteur du discours intégrant ; on ressent plutôt qu'il y a deux langages qui se côtoient. Le discours social peut alors être considéré comme un discours à part entière. On notera à cet effet qu'une proximité énonciative n'est pas synonyme d'une proximité idéologique. On peut faire valoir son approbation envers un discours social cité en discours direct et entre guillemets, comme on peut critiquer un énoncé étranger représenté par bivocalité. Prenons par exemple deux extraits des romans de l'enfance où un discours social intégré est frappé d'une distance idéologique par rapport à l'énoncé intégrant.

> Ils disent qu'elle [la vieille Six] était folle. […] Ils disent qu'elle se promenait sur le chenal avec son chien et que l'eau s'est ouverte. […] Ils disent que du pus sort en avalanche de la bosse de mon père, Van der Laine. (Oc, 12-13)
>
> Priez Yahveh ! Plus vous prierez, meilleure sera votre place, plus vous serez près de l'arène. Si vous priez terriblement, vous risquez d'être aux premiers rangs quand les impies brûleront. (AA, 14-15)

Dans le premier, Iode rapporte les rumeurs qui circulent au village (aux environs duquel vit sa famille) en mode indirect. La syntaxe de chacune des phrases distingue clairement le discours personnel d'Iode, qui apparaît en principale, et le discours social des rumeurs de village, qui apparaît en subordonnée. Ce cloisonnement syntaxique se double d'une distanciation idéologique – « Cela n'a aucun sens » (Oc, 13), dira Iode quelques lignes plus loin – qui, dans le contexte où apparaît l'extrait, ressemble cependant moins à une charge critique ou polémique qu'à un portrait, à valeur informative, des relations entre certains actants du roman (Iode, Van der Laine, la vieille Six, les villageois). Dans la seconde citation, où Bérénice reproduit sur un mode ironique le discours juif auquel elle est exposée à la synagogue, on observe au contraire que la plus grande proximité énonciative s'accompagne d'une plus grande distance quant au point de vue véhiculé. Ici, il n'y a aucun indice syntaxique ni élément linguistique qui permette de distinguer le discours de Bérénice du discours juif ; c'est uniquement « l'aspect objectal, sémantique et expressif, c'est-à-dire intentionnel » (DR, 113) qui trace la limite, beaucoup plus ténue que dans l'exemple précédent, entre les discours intégrant et intégré. L'effet de bivocalité dissonante qui en résulte permet à Bérénice de critiquer et de disqualifier « de l'intérieur » le discours juif, à

travers la représentation ironique qu'elle en donne et dont elle se fait le porte-parole transfuge.

Puisque les discours sociaux ont une valeur communautaire, il est difficile pour eux de trouver une expression collective en mode direct dans le roman. Plus souvent qu'autrement, ce ne sont pas des paroles exactes, prononcées telles quelles par tous les représentants du groupe social concerné : ce ne sont pas, autrement dit, des *énoncés*. Il s'agit habituellement d'une construction, d'un « discours type » reconstitué à partir d'une certaine connaissance de l'idéologie propre à un groupe social et des propos qui y circulent, et beaucoup plus rarement d'un acte de parole individué et exprimé collectivement par un nombre pluriel de locuteurs (une foule qui scande un slogan) ou de signataires (le principe du manifeste ou de la pétition). Dans le premier exemple cité plus haut, il aurait été inexact ou alors fallacieux d'employer le discours direct pour rapporter les rumeurs de village, qui par définition ne peuvent se résumer à un énoncé unique. Il aurait à tout le moins fallu représenter *plusieurs* paroles de villageois pour rendre compte de la rumeur en discours direct, ce qui aurait eu pour résultat de morceler l'unité discursive présentée par Iode en plusieurs énoncés à valeur individuelle et non plus collective.

On peut tout de même trouver dans le roman des discours sociaux *d'un troisième type*, qui circulent en tant qu'énoncés individués et constitués. Ce sont habituellement des énoncés anonymes, plus ou moins courts, qui bénéficient d'une grande dissémination ou d'une grande visibilité. Ils font à ce titre partie de l'espace public de la parole sociale et occupent une place privilégiée dans l'environnement discursif d'un large éventail d'individus. Dans ce type de discours à valeur anonyme, la tension entre la nature collective et individuelle de l'énoncé disparaît, ou en tout cas s'estompe en bonne partie, précisément en raison de l'absence de locuteur unique identifiable. Comme on l'a vu plus haut, il est possible de considérer les paroles de personnage (ou de tout autre locuteur individué) tantôt comme un message à portée individuelle, où s'exprime la vision du seul locuteur, tantôt comme un message reflétant la position interprétative d'un ensemble d'individus, et par là homologable à un ou plusieurs discours sociaux. La dimension anonyme du discours social de troisième type[16] rend inopératoire l'identification individuelle ; il ne reste, en quelque

[16] Des discours qui sont *volontairement* construits de façon anonyme, dont l'anonymat est l'un des critères génériques, et non des discours qui relèvent de la sphère de l'« onymat » (roman, recueil de poèmes,

sorte, que l'identification sociale, l'association de l'énoncé à une perspective socio-idéologique partagée par une communauté d'individus. Ou, en d'autres termes : il est impossible de rattacher le discours social de troisième type à un idiolecte, seulement à un sociolecte[17]. C'est pour cette raison qu'il est préférable de le considérer, malgré son caractère individué, comme un discours social et collectif à part entière.

Quels genres discursifs peut-on associer à cette troisième catégorie ? En vérité, leur quantité et leur diversité sont énormes, presque illimitées. Nous nous en tiendrons à quelques exemples, tirés des romans d'enfance de Ducharme. Il y a d'abord tout ce qui relève de l'affichage public que l'on peut trouver dans les lieux et les contextes les plus divers : les slogans publicitaires, l'affichage commercial, les messages d'intérêt public, les graffiti, les plaques historiques, les panneaux routiers, etc. Un roman comme *Le nez qui voque* est truffé de ce type de discours sociaux, dont voici quelques illustrations glanées respectivement sur un panneau routier, sur la devanture d'un cinéma et dans une publicité de bière :

> Construction interdite aux piétons et aux cyclistes sous peine d'amende. (NV, 18)
>
> À cause d'Ève. Huitième semaine. Film sexuel. (NV, 20)
>
> En psychanalyse, Mille Milles est comme la bière « Labatt », il est « imbattable ». (NV, 62)

À l'affichage public s'ajoute un autre groupe de discours sociaux qui englobe les proverbes, les dictons, les expressions figées (non en tant que syntagmes mais en tant qu'énoncés), les chansons populaires, etc., bref tous ces discours individués, de nature anonyme et collective, forgés au fil des temps par le « génie populaire » ou la « sagesse des nations » – un terme, d'ailleurs, dont les connotations souvent ironiques ou péjoratives s'appliquent particulièrement bien au sort que réservent à ce type de discours les romans de Ducharme. On rangera aussi dans cette catégorie les divers énoncés figés à caractère non folklorique, qui reflètent, au-delà d'un simple mode de parler, une attitude, un point de vue

---

monographie, article scientifique, éditorial, etc.) mais dont le nom d'auteur aurait été soustrait par mégarde ou par malheur.

[17] Ajoutons au passage que, comme le fait remarquer Bakhtine, la portée individuelle ou sociale d'un discours dépend également du genre dans lequel il s'incarne : « L'énoncé (oral et écrit) […] est individuel, en vertu de quoi il peut refléter l'individualité de celui qui parle (ou écrit). En d'autres termes : il possède un style individuel. Mais tous les genres ne sont pas également aptes à refléter une individualité dans la langue de l'énoncé, autrement dit, propices au style individuel. […] Les conditions les moins aptes à refléter l'individualité dans la langue sont celles offertes par les genres du discours qui exigent une forme standardisée, tels que la formulation du document officiel, du commandement militaire, de la note de service, etc. » (GD, 268-269)

contemporains et généralement consensuels sur un sujet donné. C'est souvent pour se positionner à l'encontre de ce conformisme à la fois linguistique et idéologique que les narrateurs des romans d'enfance convoquent cette sorte de discours sociaux :

> C'est fou mais c'est chou. Viens t'asseoir sur mes genoux, mon chou. Rien n'est plus charmant qu'un chou, s'il faut en croire le langage populaire. […] "Savez-vous planter des choux à la mode à la mode…" Comme chanson, c'est fou mais c'est chou. (Oc, 194)
>
> Rien ne sert de ramper. Il faut partir à poings. (AA, 57)
>
> Méfiez-vous des murs. Un accident est si vite arrivé. (NV, 48)
>
> N'ajustez pas votre appareil. Cassez-lui la gueule. Laissez-le faire et allez-vous-en. (NV, 162)

La liste des différents sous-groupes des discours sociaux de troisième type est très longue et pourrait être complétée par de nombreux exemples supplémentaires : les livres anonymes du corpus biblique, les mythes, les récits et contes populaires, les articles ou coupures de journaux sans auteur désigné[18], certaines blagues et historiettes comiques, etc., sans compter tous les discours sociaux qui relèvent des matériaux sémiotiques non verbaux et dont l'intégration au roman emprunte des chemins beaucoup plus sinueux. Aussi l'important est-il moins d'en établir le catalogue exhaustif que d'en comprendre la nature et les fonctionnements au sein du roman.

***

Les *discours nominatifs* s'apparentent largement aux discours sociaux, desquels ils se distinguent cependant par une caractéristique fondamentale qui les rapproche des paroles de personnages. Ils partagent avec les premiers leur diffusion publique plus ou moins large ainsi que leur caractère mobile, libre de tout enracinement dans une représentation humaine diégétiquement agissante, et avec les seconds leur onymat, soit, plus fondamentalement, leur rattachement à un discours individuel et personnel. Ils fonctionnent à la façon de discours volatils qui prennent place dans le roman sous une forme « signée », ou plus précisément, qui appartiennent à un genre discursif relevant de la sphère de l'onymat. La

[18] Comme dans ce passage de *L'océantume* : « Au comptoir de la Compagnie de la Baie de Hudson, nous nous sommes vus dans un journal. Nos visages figuraient côte à côte sur une largeur d'une dizaine de colonnes. "FILLETTE KIDNAPPÉE. LES DEUX JEUNES RAVISSEURS SONT DES DÉBILES MENTAUX DANGEREUX. LE PIRE EST À CRAINDRE !" » (Oc, 235)

catégorie des discours nominatifs sert principalement (mais pas uniquement), dans le cadre de l'analyse romanesque, à rendre compte des rapports dialogiques pouvant s'établir avec différents discours d'auteurs (réels ou fictifs), le plus souvent littéraires, peu importe si ces discours s'inscrivent dans le roman accompagnés explicitement ou non d'un nom d'auteur. Par exemple, telle citation de Rimbaud ou de Nelligan intégrée dans un roman de Ducharme de façon cachée, secrète ou implicite, devra tout de même être considérée comme un discours onyme, fondamentalement parce qu'elle se rattache à un genre à nom d'auteur (disons, ici, le poème), et plus spécifiquement parce qu'elle participe d'un ensemble discursif plus vaste à valeur individuelle, à un complexe « idiologique » qui est le discours rimbaldien ou le discours nelliganien. Les nombreuses études qui explorent le riche intertexte littéraire des romans de Ducharme en rapport avec Nelligan, Rimbaud, Saint-Denys Garneau, Lautréamont, Sartre, Miller, Céline, Corneille, pour ne mentionner que les premiers noms d'une longue série, ne font pas autre chose que mettre au jour les rapports dialogiques tissés entre des discours présents dans les œuvres ducharmiennes ou ces œuvres elles-mêmes et des ensembles de textes dont l'unité provient avant tout de leur attribution à un auteur unique. Les fonctions et les implications romanesques des discours nominatifs, bien qu'elles partagent de nombreuses similitudes avec celles des discours sociaux, relèvent pour cette raison d'une catégorie à part entière.

Enfin, on notera que, tout comme les discours sociaux de troisième catégorie se manifestent dans des genres discursifs qui appartiennent le plus souvent à la sphère de l'anonymat et dont la composition est peu complexe (slogan, annonce publique, indication routière, etc.), les discours nominatifs s'incarnent habituellement dans des genres plus élaborés, que l'on considère justement suffisamment méritoires pour être signés (œuvre littéraire, traité philosophique, étude scientifique, etc.). Cette complexité compositionnelle se répercute directement, dans le contexte du roman, sur la gamme des interactions dialogiques susceptibles de se créer entre les discours nominatifs et les autres discours romanesques. Pour en évaluer l'étendue et la diversité, on pourra se référer aux nombreuses études qui portent sur le phénomène de l'intertextualité littéraire, tant dans le champ de la théorie que dans le domaine plus restreint des recherches ducharmiennes.

Puisque l'intertexte littéraire qui se déploie dans les romans d'enfance de Ducharme a déjà été considérablement étudié par la critique[19], l'abondance des travaux existants, même si elle laisse le champ libre à de nouvelles découvertes, incite plutôt à orienter les recherches sur les rapports dialogiques entre les autres types de discours romanesques. C'est pourquoi l'analyse qui sera proposée dans les chapitres ultérieurs n'abordera que superficiellement les discours nominatifs pour mieux se concentrer sur les autres types discursifs. Il importait cependant, pour ne pas fausser la description théorique, de ne pas passer sous silence un constituant aussi essentiel que le discours nominatif dans la typologie des discours romanesques.

***

Les *genres intercalaires* constituent un autre apport décisif à l'hétérologie romanesque, qu'ils approvisionnent en genres discursifs variés. Leur présence nombreuse dans le roman s'explique entre autres par l'une des particularités du genre romanesque, grâce à laquelle celui-ci peut intégrer à sa composition une multitude de genres du discours, des plus simples aux plus complexes :

> Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été, un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre. Ces genres conservent habituellement leur élasticité, leur indépendance, leur originalité linguistique et stylistique. (DR, 141)

Il arrive d'ailleurs fréquemment qu'un genre intercalaire exerce une influence première sur le roman et en vienne à infléchir l'ensemble de sa structure : tel est le cas de la lettre dans le roman épistolaire, de la biographie dans le roman biographique, de la confession dans le roman-confession, du journal intime dans le roman-journal (catégorie dont relève *Le nez qui voque*), etc. Même s'ils sont moins à proprement parler des discours que des formes relativement standardisées dans lesquelles se réalisent les discours, les genres intercalaires participent directement au plurilinguisme du roman parce qu'ils se

[19] Pour une liste non exhaustive des principales études consacrées à l'intertexte littéraire qui se déploie dans les romans d'enfance, on pourra consulter les travaux mentionnés en bibliographie de Michel Biron, Nicole Bourbonnais, Jean-François Hamel, Józef Kwaterko, Gilles Lapointe, Renée Leduc-Park, Gilles Marcotte et Élisabeth Nardout-Lafarge.

présentent comme autant de moyens de modéliser la réalité dans ses dimensions les plus diverses et d'intégrer dans l'œuvre un regard sur les choses, un mode de sentir qui trouve son expression dans une forme discursive précise : « Chacun de ces genres possède ses formes verbales et sémantiques d'assimilation des divers aspects de la réalité. Aussi le roman recourt-il à eux, précisément, comme étant des formes élaborées de la réalité. » (DR, 141) Les genres intercalaires évoluent ainsi sur le même plan que les discours précédemment étudiés, soit celui du plurilinguisme, du langage vivant. C'est ce qui permet de les inclure au même titre que ceux-ci dans la typologie des discours romanesques.

Comme le genre ne correspond pas à une forme vide de signification qui attendrait d'être informée par un contenu, mais à une forme qui oriente dans une certaine direction la constitution thématique, stylistique et compositionnelle de l'énoncé, il est tout à fait apte à être l'objet d'un jugement idéologique. Pour Bérénice, par exemple, la poésie, le récit de voyage, le roman « pornographique », le film d'amour sont sujets à l'éloge ou au blâme, à la valorisation ou à la dévalorisation, chaque fois pour des raisons qui concernent leurs caractéristiques génériques. La trame des rapports dialogiques, au sein du roman, implique toujours à un degré ou un autre les genres intercalaires.

On remarquera que le genre peut s'objectiver de nombreuses façons différentes dans le roman ; nous en retiendrons deux, qui occupent en quelque sorte les extrêmes opposés sur le spectre des possibles. Il y a d'abord les énoncés pour lesquels le genre est un support discursif qui apparaît comme en filigrane et qui s'efface partiellement derrière le contenu sémantique et expressif. Le genre est ici non une fin, mais un moyen grâce auquel le locuteur réalise son énoncé et ses intentions.

> Le vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le *choix d'un genre du discours*. Ce choix se détermine en fonction de la spécificité d'une sphère donnée de l'échange verbal, des besoins d'une thématique (de l'objet du sens), de l'ensemble constitué des partenaires, etc. Après quoi, le dessein discursif du locuteur, sans que celui-ci se départisse de son individualité et de sa subjectivité, s'adapte et s'ajuste au genre choisi, se compose et se développe dans la forme du genre donné. (GD, 284)

Les genres du journal d'écriture et du poème tels que les pratique Mille Milles appartiennent à cette catégorie. Le deuxième type d'objectivation concerne les discours où les caractéristiques génériques sont exhibées à l'avant-plan et dont le but consiste moins à communiquer un message individuel qu'à représenter, selon ses aspects typiques, un genre donné. Le contenu du discours correspond alors à l'« idéaltype » du genre ou, dans les cas

de représentation subjective ou critique (ironie, parodie, etc.), aux caractéristiques que l'on cherche à y associer. Prenons en exemple cette description d'un film d'amour, présenté comme le stéréotype du genre par Bérénice :

> Beaux et sans parapluie, un homme et une femme se promènent sur une grève sous une pluie diluvienne. Ils marchent lentement, comme en titubant, enlacés, comme s'ils marchaient dans une enivrante richesse, comme s'ils marchaient sur les bijoux d'un immense coffre de pirate. […] Que va-t-il se passer maintenant ? On est dans une chambre. J'aurais dû m'y attendre. On voit un lit, l'amour dans toute sa splendeur. Ils sont nus, les chers petits ! On voit une bouche escalader un sein remplissant tout l'écran. […] Tout devient logique. Me voilà instruite et dégoûtée. Je sors du cinéma en claquant les portes. Ce qu'on appelle beau avec des anhélations, des éraillements de paupière, des « oh ! » et des « ah ! » m'a découvert son vrai visage. (AA, 275-276)

La description du film, non identifié dans le contexte du roman, revêt une portée générale, car les critiques de Bérénice visent moins l'œuvre dans son individualité que le genre du film d'amour (sa dimension sexuelle, plus particulièrement). Ce n'est d'ailleurs pas la connaissance de ce film précis, mais la connaissance du genre auquel il appartient qui amène Bérénice à dire, au sujet de la scène érotique : « J'aurais dû m'y attendre. » Le film est tellement fidèle aux critères abhorrés du genre qu'il en devient, dans l'esprit de la narratrice, l'incarnation parfaite. Le genre, dans ce contexte, n'est plus le moyen, mais la fin du discours représenté.

Comme le laisse penser ce film d'amour qui n'a pas d'identité propre parce qu'il vaut pour tous les films de sa catégorie, il existe un rapport étroit entre, d'une part, l'anonymat et la stéréotypie – comprise en tant qu'orientation radicale de l'énoncé vers les caractéristiques du genre auquel il se rattache –, et, d'autre part, la nature du genre concerné. Comme l'indiquait plus haut une citation de Bakhtine (voir note 16 pour le passage complet), « tous les genres ne sont pas également aptes à refléter une individualité dans la langue de l'énoncé, autrement dit, propices au style individuel » (GD, 268). Ces genres sont ceux qui imposent une forme contraignante, normative, standardisée, bref qui demandent un niveau de stéréotypie plus élevé. C'est pourquoi certains discours anonymes et stéréotypés, comme les enseignes commerciales, les panneaux publicitaires ou l'affichage routier, auront toujours une tendance plus forte à s'incarner dans des énoncés où le genre s'objective de la deuxième façon (en tant que fin), contrairement aux discours onymes et stylistiquement individués, dont le genre manifeste une préférence pour le premier type d'objectivation (en tant que moyen). Il ne s'agit là que de tendances, qui sont

néanmoins révélatrices de l'organisation des discours et de leur fonctionnement, tant dans la société que dans le roman.

***

Au fil de ses écrits, Bakhtine a comparé le roman à plusieurs des « grandes » formes de l'art verbal : la poésie, le drame, l'épopée, les genres rhétoriques (incluant certains genres qui relèvent de la prose d'idées). La comparaison avec la poésie, tout particulièrement, occupe une place à part dans sa pensée sur les formes littéraires, car elle lui aura permis de mettre au jour une opposition entre deux tendances contraires quant à l'intégration de l'hétérologie sociale au sein des œuvres, romanesques d'une part et poétiques d'autre part.

> Le discours poétique, *au sens étroit*, exige une unité formelle pour tous les mots, leur réduction à un dénominateur commun […]. Bien entendu, les œuvres qui ne réduisent pas toute leur matière verbale à un dénominateur commun sont possibles en « poésie » également […] (ce n'est qu'au XX^{e} siècle que la lyrique se teinte nettement de prose). Toutefois, la faculté d'utiliser, dans le cadre d'une seule œuvre, des mots de type différent, *dans leur spécificité prononcée*, sans les ramener au dénominateur commun, reste un des privilèges essentiels de la prose. C'est d'ailleurs ce qui distingue le plus le style de la prose de celui de la poésie[20]. (PD, 276, je souligne)

Alors que le roman, comme on l'a vu, se compose de discours nombreux et variés quant à leur nature, les genres poétiques présentent généralement une forme beaucoup moins hétérogène, qui tend vers l'élaboration d'un langage unique et fortement individualisé du point de vue stylistique, celui du *je* lyrique dont relève l'énonciation du poème. De plus, l'approfondissement et la singularisation de la parole poétique, indique Bakhtine, nécessitent souvent que « le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui, n'utilise que certains mots et formes, de telle manière qu'ils perdent leur lien avec certaines strates intentionnelles et certains contextes de langage » (DR, 117). Pour ces raisons, le poème s'appuie dans une moindre mesure sur l'hétérologie sociale pour structurer sa forme, contrairement au roman qui prend, la plupart du temps, directement appui sur elle et dispose de types discursifs comme de moyens représentatifs plus vastes pour exploiter la stratification des langages sociaux. Les genres poétiques, en outre, limitent d'ordinaire les

[20] Il s'agit de l'une des affirmations de Bakhtine les plus modérées au sujet de la poésie. Pour les considérations un peu plus radicales, qui ne seront pas reprises ici, on pourra se reporter au chapitre « Discours poétique, discours romanesque » (DR, 99-121).

instances de parole étrangères (au sujet lyrique) à un nombre assez faible, voire n'en comportent aucune, et circonscrivent leur présence à des interventions somme toute assez restreintes. Le roman, à l'opposé, présente ordinairement de multiples énonciateurs : narrateur, personnages, auteurs de discours nominatifs, etc. La catégorie du personnage, tout spécialement, permet de démultiplier les locuteurs et d'introduire dans le roman, par l'intermédiaire de leurs discours, une foule d'horizons idéologiques et de discours sociaux de différentes provenances. Dans les genres poétiques, évidemment, il est inévitable que des langages sociaux pénètrent dans l'œuvre par l'entremise du discours du sujet lyrique – et c'est là, sans doute, le principal moyen pour l'hétérologie sociale de se frayer un chemin jusqu'au poème. Il y a en revanche des limites à ce qu'une seule voix permet d'introduire comme diversité au sein d'un texte ; elle ne peut figurer à elle seule des langages sociaux contrastants, offrir une représentation consistante et approfondie de leurs orientations spécifiques. Pour donner forme à des discours *étrangers*, il faut précisément être en mesure de mettre en valeur cette étrangéité, en passant notamment par l'intermédiaire de différentes instances de paroles, incarnées avec suffisamment de détail et d'épaisseur pour qu'il soit possible de leur conférer un statut d'*altérité* mutuelle. Comme l'écrivait Bakhtine au sujet du personnage et de sa parole, « il n'est pas possible de représenter le monde idéologique d'autrui de manière adéquate sans lui donner sa résonance, sans découvrir ses paroles à lui ; car celles-ci (confondues avec celles de l'auteur) peuvent seules être véritablement adaptées à une représentation de son monde idéologique original » (DR, 155). En tant qu'instance de parole prédominante (voire unique, exclusive) du poème, le sujet lyrique dispose de moyens réduits pour représenter l'hétérologie sociale. Cependant, sa voix une, singulière et ouvragée donne au poète les moyens d'une expression plus directement intentionnelle.

Il faudrait maintenant se pencher, en guise de prélude au chapitre suivant, sur l'un des aspects des romans d'enfance que n'a pas manqué de relever un grand nombre de critiques[21], soit la présence de certaines figures d'écrivains qui accompagnent l'écriture de

[21] Voir notamment Élisabeth Nardout-Lafarge, « Des usages de la lecture », *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001, p. 43-170 ; Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990, p. 87-127 ; Nicole Bourbonnais, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 167-197 ; Gilles Lapointe, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, n° 41, juin 2006, p. 37-54 ; Michel

Ducharme et se trouvent à être valorisées par elle. Gilles Marcotte les a appelées « les grands intercesseurs ou provocateurs qui, masqués ou à visage découvert[22] », habitent *L'océantume*, *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque* : Rimbaud, Saint-Denys Garneau, Lautréamont et surtout Nelligan, « la grande figure littéraire des romans de Ducharme[23] », selon les mots d'Élisabeth Nardout-Lafarge. Ce phénomène s'avère d'autant plus important que ces quatre écrivains demeurent parmi les rares, dans les romans de l'enfance, qui ne sont pas sujets à satire ou à ironie. À cette première prérogative s'ajoute le fait que leur inscription dans les œuvres engendre un riche intertexte, contrairement à « beaucoup de noms d'écrivains », comme Gide ou Molière, « qui n'apparaissent […] que comme, précisément, des noms[24] ». Au-delà des citations ou des emprunts directs que l'on peut déceler, ce sont par des affinités esthétiques ou des parentés d'esprit plus larges que se décèle la présence de Nelligan, de Rimbaud, de Saint-Denys Garneau et de Lautréamont dans les romans d'enfance. On pourrait dire, en définitive, qu'ils échappent dans une large mesure à la poétique narrative de l'emprise.

Plutôt que d'indiquer de quelles façons ces auteurs ainsi que leurs écrits s'inscrivent dans les œuvres de Ducharme, un sujet qui a déjà attiré l'attention de plusieurs commentateurs, il serait fécond, compte tenu de la perspective qui nous occupe, de se demander comment l'influence et la convocation de ces auteurs, *qui sont tous des poètes*, se répercutent sur la forme des romans de l'enfance. Est-ce que, autrement dit, la présence de ces « grands intercesseurs » serait symptomatique d'une poétisation de la prose romanesque, qui infléchirait notamment l'intégration de l'hétérologie sociale et la représentation des discours étrangers ? La poétique narrative de l'emprise emprunterait-elle certaines caractéristiques génériques au poème, qui lui permettraient par exemple de rapprocher, sur le plan de la compétence énonciative, le narrateur romanesque du sujet lyrique ? « Je suis un poète ; qu'on se le dise ; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur » (NV, 202), affirme Mille Milles dans *Le nez qui voque*. Jusqu'à quel point faut-il lui donner raison ?

Biron, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000.

[22] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone, (Typo Essai), 1989, p. 116.

[23] Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001, p. 123.

[24] Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31, automne 2000, p. 94.

La critique, en tout cas, a reconnu dès *L'avalée des avalés* une dimension poétique à l'écriture de Ducharme, réputée pour son « invention verbale », ses jeux de mots et ses entorses à la norme linguistique. Alain Pontaut a parlé d'un « humour poétique constamment stupéfiant » et Clément Lockquell, d'« images d'une justesse admirable », alors que Claude Mauriac, en France, a relevé la langue « neuve, et drue, et succulente » du romancier québécois[25]. Henri Tranquille, quant à lui, a écrit : « Bérénice, vraiment maîtresse de ses images fulgurantes, possède un rythme et un style très personnels d'où tout pourra jaillir, depuis le symbole le plus poétique jusqu'aux plus hurlantes bizarreries[26]. » On se rappellera d'ailleurs peut-être ce fait curieux, qui n'est pas sans rapport avec la réception critique de l'époque : *L'avalée des avalés* a remporté le Prix littéraire du Gouverneur général dans la catégorie… poésie et théâtre ! (Non pour ses qualités dramatiques, évidemment, mais pour sa dimension poétique.)

Entre le poème et le poétique existe un écart plutôt difficile à négliger : le premier est un genre, alors que le second relève du mode d'écriture, d'une sorte de plus-value esthétique susceptible de s'adjoindre au texte. Il reste que les deux partagent souvent un même traitement du langage, pourrait-on dire, constitutif du genre pour l'un et conditionnel pour l'autre, une même orfèvrerie du matériau linguistique et de l'image poétique qui tend à singulariser la parole, à lui faire prendre de l'expansion sous l'effet du souffle lyrique et à l'éloigner, dans un même mouvement, des langages sociaux « prosaïques », qui foisonnent habituellement au sein du roman.

Dans les romans de l'enfance, il se trouve, en outre, que l'invention verbale habituellement associée à la valeur poétique de l'écriture relève largement d'une conception du langage partagée par les narrateurs des trois œuvres, elle-même étant directement assimilable à la notion d'autocratisme. Elle renforce ainsi le parallèle qu'il est possible de tracer entre, d'un côté, le style poétique et certaines caractéristiques propres au genre de la poésie observables dans les romans d'enfance, et, de l'autre, la poétique narrative de l'emprise. Bérénice expose les bases essentielles de cette conception

[25] Alain Pontaut, « Réjean Ducharme », *La Presse*, 1er octobre 1966, p. 4 ; Clément Lockquell, « *L'avalée des avalés*, roman de Réjean Ducharme », *Le Soleil*, 8 octobre 1966, [s.p.] ; Claude Mauriac, cité dans « Prix Goncourt à un Québécois ? », *L'Action*, 14 octobre 1966, [s.p.].

[26] Henri Tranquille, « *L'avalée des avalés* », *Sept-Jours*, no 6, 22 octobre 1966, p. 47. On trouvera cet article, ainsi que les trois précédents, dans les deux dossiers de presse sur Ducharme préparés par Pierre Cantin, *Réjean Ducharme I : dossier de presse 1966-1981* et *Réjean Ducharme II : dossier de presse 1966-1987*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981 et 1988.

lorsqu'elle déclare : « Les langues humaines sont de mauvaises langues. Elles ont trop de vocabulaire. Leurs dictionnaires les plus abrégés comptent mille pages de trop. Cette superfluité donne lieu à de la confusion. » (AA, 286) Mille Milles, lui aussi, propose à plusieurs reprises une idée semblable, notamment quand il affirme : « Tuez le mot, le funeste, le semeur de confusion ! Le mot tigre n'est pas un tigre. Qui le sait ? Personne. » (NV, 198) Quant à Iode, elle exprime le versant contraire des deux déceptions précédentes vis-à-vis du langage, soit l'idéal d'une communication sans incompréhension ni interférence : « Quand, fille, nous parlerons-nous par anastomose[27] ? » (Oc, 159) Pour les trois personnages, le langage est imparfait et comporte des déficiences majeures : il s'avère incapable de soutenir une véritable communication entre les hommes, incapable de transmettre fidèlement ce qui s'exprime à l'intérieur d'eux. En tant que phénomène de nature sociale et d'origine collective, il échoue immanquablement à véhiculer l'intentionnalité directe de l'individu, exactement comme si le langage verbal n'était pas le matériau sémiotique premier de l'homme, mais qu'il existait un langage antécédent et primordial, tapi dans les profondeurs de chaque être, qui ne pouvait se communiquer à l'autre, fatalement, qu'une fois *traduit* en mots, et avec toutes les imprécisions qu'implique ce passage d'une signification *instantanée* à une signification *médiatisée* par le langage verbal. C'est dans cette optique que les héros des romans d'enfance travaillent contre la norme et les conventions de l'usage linguistique, perçues comme un cadre rigide qui brime la libre expression du sujet. Ils cherchent à s'inventer un nouveau langage, vierge de tout emploi antérieur, dans lequel les mots seraient directement signifiants et purs de connotations, sans résidus aucuns qui y auraient été déposés par les locuteurs précédents, au fil de son utilisation – « les résidus sclérosés du processus des intentions, dirait Bakhtine, des signes laissés pour compte par le labeur vivant de l'intention qui interprète les formes linguistiques communes » (DR, 113). Telle est la motivation qui se cache notamment derrière la création de toute une gamme de néologismes ou d'expressions comme « branle-bas », « Tate », « se hortensesturber », « automobiliste » ou « hommiliste », pour ne prendre que quelques exemples puisés dans *Le nez qui voque*. Chacun de ces termes relève de l'idiolecte du héros, ou alors d'un langage codé qu'il partage avec un second

[27] *Anastomose* est un terme d'anatomie signifiant, d'après le *TLFi*, « abouchement entre deux conduits de même nature ou deux nerfs ». L'image créée par Iode renvoie donc à un « conduit » ou un « canal » de communication qui procède à la fusion des parties impliquées.

personnage, et a pour fonction de différencier son parler individuel, de lui conférer autant que possible un caractère singulier et unique au regard des multiples langages qui composent l'hétérologie sociale. Ces nouveaux termes, aussi purs que l'enfance dont les personnages essaient de freiner la disparition, sont censés véhiculer plus directement la charge intentionnelle que désirent y inscrire les héros, car ils ont été créés spécifiquement pour cet usage. De plus, ils demeurent en quelque sorte leur « propriété privée » : ils ne circulent que dans des discours à portée intime, et non à portée sociale, de façon à être préservés des impuretés que pourraient venir y déposer des locuteurs étrangers, qui, de ce fait, abîmeraient l'intentionnalité plus immédiate que revêtent les néologismes pour les héros. À plusieurs reprises dans les romans d'enfance, les narrateurs s'orientent ainsi vers un langage relativement neuf et ésotérique, coupé autant que possible de l'hétérologie sociale. Ils s'évertuent, dans un même ordre d'idées, à empêcher la prolifération des discours étrangers au sein du roman, afin de mieux ériger leur propre parole en langage unique, singulier et chaste d'influences extérieures. De cette façon, ils mettent un frein (mais pour un temps seulement, et partiellement) à la babélisation des langages, génératrice d'incompréhensions et de confusion.

La visée autocratique des narrateurs atteint parfois des sommets de radicalité qui se traduisent par un emploi complètement anormatif du langage, où l'expression individuelle a formaté jusqu'aux conventions qui permettent à la signification d'opérer selon ses chemins habituels (elle continue d'opérer, évidemment, mais de façon partielle et oblique). Ce détournement des règles qui régissent la parole commune est pourvu d'une fonction de distinction sociale, comme en témoignent ces quelques extraits de *L'océantume* où Iode fait de l'emploi attentatoire du langage l'une des conditions de son individualité (ou de sa solitude, comme elle le dit) :

> Allons nous baigner au quai, Iode chérie ! […] Je vais, seule. […] Il y en a qui ne se baignent pas : ils restent assis sur le bord du ké, attentifs, le cœur battant, attendant qu'il y en ait qui se noient. Je ne réponds pas à leurs signes d'amitié. […] Je ne m'occupe pas d'eux. Je transforme, je reforme, tous les mots qui me viennent à l'esprit. Je suis seule et veux l'être davantage. « Feu » se change en « Pheu », ville de Chine. « Eau » se change en « oh ». « Fleuve » se change en « F. Leuve », chirurgien-dentiste. Un grand bateau blanc passe. Pour ne pas sentir que je vois la même chose qu'eux, j'écris dans ma tête « Un grand sabot blanc passe ». Je sens qu'il faut que je veuille ma solitude, qu'il faut que je l'étreigne comme si je l'avais longtemps convoitée et qu'elle venait de m'être donnée. (Oc, 184-185)

> M'en retournant au steamer par l'ancien lé, je parle à tue-tête. Afin que ceux qui m'entendent ne me comprennent pas, je lance de toute ma force des phrases sans sens.
> — […] Ne mets pas ta sale machine à laver dans ma bouche, Madame la mairesse ! Et tes lèche-frites, Madame la mairesse, frite-les ! Vos octaèdres réguliers et vos octogones réguliers, je les noue comme si ce n'étaient que des poutres en I de béton précontraint ! Vous trouverez ci-inclus une lettre de votre père ! (Oc, 186)
>
> Que la lune est ronde et blanche ! Qu'il m'est enivrant de sentir que je suis le seul être humain qui sache que ce n'est pas une « lune », mais une « prune » ! (Oc, 187)

Bérénice, elle, va encore plus loin. Motivée par une haine de l'adulte tellement vive qu'elle ne peut, d'après ses dires, s'exprimer en des termes usuels, elle va jusqu'à inventer sa propre langue, le « bérénicien », constituée « d'emprunts aux langues toutes faites, de rares » (AA, 337).

> Je hais tellement l'adulte, le renie avec tant de colère, que j'ai dû jeter les fondements d'une nouvelle langue. Je lui criais : « Agnelet laid ! » Je lui criais : « Vassiveau ! » La faiblesse de ces injures me confondait. Frappée de génie, devenue ectoplasme, je criai, mordant dans chaque syllabe : « Spétermatorinx étanglobe ! » Une nouvelle langue était née : le bérénicien. (AA, 337)

Cette nouvelle langue ne s'avère aucunement asignifiante ; au contraire, elle est fortement idéologisée en ce qu'elle épouse étroitement les contours de la pensée de Bérénice. Elle incarne le langage idéal qui permettrait (le conditionnel est de mise) à l'héroïne de *L'avalée des avalés* d'exprimer avec un maximum d'efficience intentionnelle sa « pensée profonde et intime ». On retrouve ici l'un des fantasmes récurrents particulièrement cher à certains poètes, celui d'un langage qui serait pure intentionnalité ou pure expression lyrique. Rimbaud, dont on sait par ailleurs l'influence sur les romans d'enfance, en avait prophétisé l'avènement dans sa lettre dite du voyant à Paul Demeny : « Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! […] Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant[28]. » Bakhtine, qui avait pleinement conscience de cette aspiration partagée par nombre de poètes (il mentionne plus spécialement certains symbolistes et futuristes russes), a bien indiqué en quoi cette langue poétique « exclusive » s'oppose dans son principe aux langages sociaux :

[28] Arthur Rimbaud, « Lettre dite du voyant à Paul Demeny », *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1984, p. 203. On trouve, dans l'hymne aux « mathématiques sévères » des *Chants de Maldoror*, cette même idée d'un langage universel. Voir Isidore Ducasse (le Comte de Lautréamont), *Les Chants de Maldoror*, suivi de *Poésies I et II*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1990, p. 162-163 (II, 10). Parmi les possibles « influences » de Ducharme à ce sujet, on pourrait également mentionner le langage exploréen de Claude Gauvreau.

> Par suite des exigences analysées, le langage des genres poétiques, quand il touche à leur extrême limite stylistique, devient souvent autoritaire, dogmatique et conservateur, se barricadant contre l'influence des dialectes sociaux non littéraires. Aussi, en matière de poésie, est possible l'idée d'un « langage poétique » particulier, d'un « langage des dieux », d'un « langage poétique prophétique », etc. Il est constant que le poète, dans son refus de tel langage littéraire, rêve de créer artificiellement un nouveau langage poétique plutôt que de recourir aux dialectes sociaux existants. Les langages sociaux sont objectaux, caractérisés, socialement localisés et bornés ; mais le langage de la poésie, créé artificiellement, sera directement intentionnel, péremptoire, unique et singulier. (DR, 109)

L'opposition entre le prosaïque et le poétique permet de mieux comprendre la façon dont se met en place l'autocratisme dans les romans d'enfance de Ducharme, car elle recoupe le conflit entre la prolifération de discours romanesques hétérogènes et l'hégémonie de la voix narrative, qui tente de s'approprier un maximum d'espace de parole. Elle rend compte de l'un des moyens par lesquels le discours unique des narrateurs, en prenant de l'expansion, porte atteinte à l'hétérologie romanesque et instaure la poétique narrative de l'emprise. C'est précisément à l'approfondissement de cette problématique que sera consacré le prochain chapitre.

CHAPITRE 2 : L'AUTOCRATISME, CONSTITUTION ET DÉSAGRÉGATION D'UNE FORME ROMANESQUE

La plongée théorique effectuée dans le chapitre précédent permet de mieux revenir sur la question de la narration autocratique, brièvement exposée en introduction. Les éléments conceptuels nouvellement acquis quant à la nature hétérologique du roman ouvrent des perspectives qui laissent entrevoir plus clairement les enjeux de la poétique narrative de l'emprise dans les romans d'enfance de Ducharme, enjeux dont la dimension conflictuelle entraîne une lutte, sur le terrain même du langage, entre l'hétérogénéité et l'homogénéité, la multiplication et la raréfaction des discours. Il s'agira dans les pages suivantes d'approfondir, en trois temps, la notion générale d'autocratisme, avant de l'aborder au chapitre suivant en fonction de la forme spécifique qu'elle emprunte dans chacun des trois romans de l'enfance. D'abord seront présentés les principaux procédés qui permettent aux narrateurs d'instaurer la poétique narrative de l'emprise. Puis seront abordés les mécanismes de sa dégradation au fil des romans, une caractéristique essentielle à *L'avalée des avalés* et au *Nez qui voque* (mais beaucoup moins perceptible dans *L'océantume*) qui s'avère symptomatique, d'un point de vue discursif, du passage de l'enfance à l'âge adulte. Enfin, une étude comparative de ces trois romans et des romans ultérieurs de Ducharme, qui présentent non seulement des protagonistes adultes mais aussi diverses formes romanesques inconciliables avec l'autocratisme, permettra de mieux cerner l'unité de composition de la trilogie.

***

Après la longue traversée méthodologique des dernières pages, que peut-on dire de nouveau sur l'autocratisme à l'œuvre chez Ducharme ? D'abord, il est clair que l'hégémonie idéologique qui se manifeste dans la forme des romans n'origine pas de l'instance auctoriale, mais des personnages narrateurs. C'est principalement par le regard de ceux-ci que passe la représentation de l'hétérologie romanesque et sous leur gouverne énonciative que se manifestent les différents discours qui la composent. Suivant l'optique narratologique proposée par Belleau, et où la poétique narrative de l'emprise correspond à

cette narration « autoritaire […] qui impose son langage à l'autre[1] », il est clair que le caractère des narrateurs se répercutera directement sur la teneur discursive du roman : l'indépendance d'esprit, l'insolence, la distanciation ironique, le despotisme, la peur des autres, le besoin d'absolu, la tendance au bavardage, l'habitude à faire la sourde oreille, l'hypertrophie de la volonté, toutes ces caractéristiques entraîneront à la fois une raréfaction des discours étrangers et une réification, une conventionnalisation des idéologies qu'ils véhiculent. Très souvent, ce qui compte dans la représentation des discours relève moins de leur réalité propre que des façons dont ils s'avèrent incompatibles avec le point de vue des narrateurs. Car l'autocratisme procède d'une narration hégémonique qui lutte constamment contre les autres discours du roman pour en constituer l'idéologie première, incontestable et irréfutable. Les narrateurs travaillent contre les autres langages pour faire de leur vérité la vérité unique du roman. Ils polémiquent également avec eux-mêmes, avec les différentes voix qui constituent leur discours intérieur, pour monologiser leur propre pensée et pour faire triompher en eux une idéologie unique, achevée. Ce combat pour l'exclusivité n'implique pas nécessairement de toujours réduire au silence les paroles étrangères ; autrement, il n'y aurait plus de roman. Au contraire, les narrateurs se trouvent en quelque sorte contraints, par la nature du genre romanesque, de composer avec l'hétérologie sociale, raison pour laquelle les procédés de disqualification, de dénigrement, de critique des discours étrangers s'avèrent plus importants que leur simple assourdissement ou évacuation.

Quelles sont les méthodes employées par les narrateurs à cet effet ? Il y a d'abord les ressources à tendance monologique comme la critique directe des discours étrangers (du type rhétorique polémique), l'exposé direct de l'idéologie personnelle, l'introduction de genres intercalaires « lyriques » à travers lesquels s'expriment les narrateurs (journal d'écriture, poésie, différents genres rhétoriques, didactiques ou réflexifs relevant de la prose d'idées). Tous ces procédés valorisent l'expression directe et monovocale des narrateurs tout en favorisant leur expansion discursive. Il y a ensuite les ressources qui procèdent par bivocalité dissonante, où les paroles d'autrui sont appelées à jouer un rôle plus actif dans la condamnation qui les vise. Elles ne sont pas convoquées en tant qu'objet extérieur, mais

[1] André Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, 1987, p. 12.

intégrées à même le discours critiquant. Cette intégration implique que le discours à disqualifier est présenté comme un complexe véritablement discursif, où l'idéologie ne fait qu'un avec les caractéristiques stylistiques, thématiques, compositionnelles et génériques, d'où la possibilité pour le discours critiquant de faire jouer pleinement ces autres éléments. Ainsi, la distance analytique propre à la critique monologique s'abolit pour faire place à une proximité qui permet d'infiltrer le discours d'autrui, d'y intégrer subrepticement sa propre voix et d'en moduler les accentuations afin de le discréditer par la parodie, l'ironie, la moquerie, etc. La bivocalité dissonante peut toucher à peu près tous les types de discours romanesques : paroles de personnages, discours sociaux (comme on l'a vu précédemment avec le discours juif), discours nominatifs, genres intercalaires. Elle peut également se manifester à même les procédés à tendance monologique, puisque les deux sortes de méthode disqualifiante ne sont pas du tout étanches ; au contraire, elles tendent vers un même but. Par exemple, dans *Le nez qui voque*, le genre intercalaire du journal d'écriture est à la fois le lieu du bavardage incessant de Mille Milles et de la représentation comico-parodique d'un grand nombre de discours sociaux. L'extrait suivant, qui s'inscrit dans la continuation des réflexions sur le suicide éventuel de Mille Milles et de Chateaugué, parodie le langage journalistique et secondairement le langage politique à même le genre intercalaire lyrique du journal d'écriture :

> « Ils se suicidèrent après avoir appris l'espagnol, parce que nous avons trouvé un dictionnaire français-espagnol et des romans en espagnol dans leurs bras. »
>
> Ils n'auront jamais assez d'esprit pour écrire cela dans leurs journaux. Ils n'ont pas le vrai sens de l'humour. Ils prendront un air grave et en profiteront pour jeter la pierre à nos bons députés. Le régime démocratique n'est pas bon, écriront-ils, puisque tous les adolescents se suicident sans pitié. Les hosties de comiques. (NV, 80-81)

Les narrateurs de la trilogie sont des asociaux et des marginaux, qui se tiennent à distance des langages communs et des courants de pensée consensuels ; aussi la représentation du plurilinguisme social, qui passe principalement par le filtre de leur regard, s'en trouvera-t-elle affectée. Il s'agit de l'une des caractéristiques les plus frappantes des romans d'enfance : l'hétérologie s'y inscrit de façon partielle et partiale. Les narrateurs, d'ailleurs, font preuve d'une certaine indifférence aux résonances hétérologiques des discours étrangers et tendent souvent à les ranger dans une seule grande catégorie, celle des « autres ». Leur forte indépendance, d'une part, et leur relative méconnaissance de la société, d'autre part, les rendent sourds à certaines spécificités des langages d'autrui. Il en

résulte, dans leur perception, une bipartition de l'hétérologie en deux groupes très inégaux, soit le discours du « moi » ou du « nous » restreint (en partie partagé par d'autres personnages comme Asie, Constance ou Chateaugué), et le discours des autres. Ce schisme idéologique, que Brigitte Seyfrid-Bommertz appelle « la règle de "l'ennemi unique"[2] », se concrétise dans le langage des narrateurs ou bien par des termes forgés spécialement pour renvoyer à l'unité idéologique de ces deux « supradiscours » et à leur opposition radicale – Cherchell et la Milliarde dans *L'océantume*, Tate pour le discours du « nous » restreint dans *Le nez qui voque* –, ou bien par l'emploi fréquent du pronom « ils » afin de renvoyer à un vaste ensemble d'individus, habituellement la société dans son ensemble, excluant les narrateurs. Voici un exemple, sélectionné parmi des dizaines de citations possibles, où le pronom « ils » revêt une telle valeur :

> — Sais-tu pourquoi ils ont bâti tout cela ? lui ai-je demandé.
> — Non.
> — Pour rien. Pour se coucher, pour travailler, pour se réveiller, pour gagner de l'argent, pour manger, pour digérer, pour compter de l'argent, pour s'acheter des vêtements. Pourquoi s'achètent-ils des vêtements ?
> — Pour ne pas avoir froid ?
> — Non. Pour ne pas avoir froid, il suffit de se tuer. Morts, ils n'auraient pas froid. Ils s'achètent des vêtements pour ne pas mourir de froid. Ils s'achètent des vêtements pour continuer à vivre. Pourquoi vivent-ils ? Pour s'acheter des vêtements. (NV, 107)

Mais c'est probablement ce passage de *L'océantume*, relatif à la Milliarde, qui illustre le mieux la bipartition de l'hétérologie romanesque telle qu'elle parvient aux oreilles des narrateurs :

> Le monde est divisé en deux. D'une part, il y a nous [Iode et Asie] sur notre terre ; d'autre part, il y a tous les autres sur leur terre. Ils sont des milliards et chacun d'eux ne veut pas plus de nous qu'un serpent d'un serpentaire. Appelons-les la Milliarde. […] Nous ne les rencontrons qu'un par un, mais ils forment un tout, ils sont unis, syndiqués, et c'est contre nous qu'ils le sont. (Oc, 67-68)

Ainsi, selon Iode, la société est composée de deux groupes principaux dont les idéologies s'avèrent fondamentalement incompatibles : dans le coin gauche, elle-même ainsi qu'Asie ; dans le coin droit, tous ceux n'ayant pas été mentionnés précédemment. Voilà qui justifie un combat de tous les instants, combat dont l'arène est d'abord et avant tout le roman dans sa dimension dialogique, ou idéologico-formelle.

---

[2] En deux mots : « Cette maximalisation du groupe adverse […] montre bien que c'est le rapport moi/autrui qui est au centre de la problématique de *L'avalée des avalés*, et non le rapport que la narratrice entretiendrait avec tel ou tel groupe social ou ethnique particulier. » Brigitte Seyfrid-Bommertz, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques béréniciennes », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2, hiver 1993, p. 340.

L'indifférenciation des discours étrangers, et ce sera la dernière remarque à ce sujet, produit de temps à autre sur l'ironie des narrateurs un effet de distorsion qui la fait dévier légèrement de la cible où l'on s'attendrait la voir frapper. Car il est nécessaire, lorsque l'on tourne un discours en dérision, de ne pas *trop* le déformer ; autrement, il devient inidentifiable et l'effet d'ironie, qui tient à un fragile dosage bivocal entre la voix ironisante et la voix ironisée, s'écroule alors. Or, chez un ironiste aussi féroce que Mille Milles, l'incapacité à relever dans les discours d'autrui certaines distinctions naturellement perceptibles pour l'individu moyen devient parfois un handicap, qui n'est pas sans provoquer un certain effet comique, mais d'un autre ordre que l'ironie proprement dite. À preuve cette citation, qui survient peu de temps après que des Français tournant un film eurent emprunté leurs vélos à Mille Milles et Chateaugué le temps d'une scène :

> S'il n'y avait pas de Français de France ici, il n'y aurait pas de cinéma ici. Acclamons le civilisateur. Réjouissons-nous. Il vient ici pour déniaiser les masses niaises qui ne savent pas dire con. Lisons. Allons au cinéma. Achetons des livres cochons. Achetons des livres qui se lisent vite. Repoussons l'envahisseur. Débauchons-nous. Marchons les fesses serrées et les pieds dedans. Portons des pantalons serrés et achetons des automobiles sexuelles. Allons faire un stage à la Sorbonne. Fréquentons les désuniversités françaises et ayons honte de n'avoir fréquenté que la désuniversité de Montréal. Cachons-nous, si nous avons fréquenté une école technique. Laissons-nous pousser la barbe et ne la rasons pas. Car ils croiront que nous sommes des désintellectuels quand nous passerons sur le trottoir comme des péripatéticiennes. Repoussons l'Italien, vulgaire profiteur qui ne pense qu'à sa famille et qui passe son temps à rire et à danser avec elle. Employons le mot con. Parlons français. Ne souffrez pas de substitut du mot con. (NV, 34)

Cette tirade, où Mille Milles s'insurge d'abord contre une certaine élite intellectuelle qui regarde la France comme un pays culturellement supérieur et qui s'oriente sur son modèle au détriment de la culture québécoise, s'éloigne graduellement de sa cible au fur et à mesure que s'ajoutent des éléments de critique disparates : la sexualité (qui est pour le narrateur un facteur commun à l'écrasante majorité des discours sociaux[3]), l'automobile (l'objet de haine favori de Mille Milles), les lectures faciles ou rapides. Cette généralisation procède directement d'une perception particulière, pour ne pas dire déficiente, de l'hétérologie. Elle entraîne dans une certaine mesure un dysfonctionnement de l'ironie, puisque le lecteur sera tout à fait en droit de se demander, après avoir lu le passage cité : mais quel diable de discours social ou de groupe social se trouve à être visé par la dérision

[3] Selon Mille Milles lui-même : « Il n'y a pas que le sexuel qu'il y a en moi qui m'a écœuré, mais aussi celui qu'au premier regard je détecte en toute personne et en toute chose. Voyez les annonces, les affiches, les façades de cinéma, les journaux, les femmes enceintes, les robes, les calendriers ! » (NV, 40)

de Mille Milles ? Ce type d'ironie « à côté de la plaque », extrêmement caractéristique du *Nez qui voque*, occupe un rôle moins important dans les romans ultérieurs de Ducharme. *L'hiver de force* présente à cet effet un bon point de comparaison : l'ironie y touche souvent beaucoup plus juste, notamment parce que les personnages principaux ont « infiltré » les milieux sociaux qu'ils critiquent avec humour, contrairement à Mille Milles qui ne fréquente à peu près personne et qui ne dispose que d'une expérience très limitée de la vie en société.

***

Malgré la critique et le rejet incessants des paroles d'autrui, malgré l'ironie, les moqueries et les parodies de toutes sortes, les projets hégémoniques des narrateurs ne se réaliseront que dans une certaine mesure. Plus encore, ils essuieront au fil de l'histoire des difficultés de plus en plus nombreuses pour finir détruits et brisés, dans un échec fracassant dont témoigne chaque fois la finale dysphorique des romans. C'est qu'il est dans la nature de la forme romanesque d'insuffler du dynamisme non au seul discours narratif, mais à un nombre pluriel de discours, qui dès lors ne demeurent pas du tout passifs face à la tyrannie d'un locuteur unique. Ils s'activent, résistent à l'emprise extérieure et parviennent très souvent à se faire entendre plus fort que les narrateurs des romans d'enfance ne le souhaiteraient. C'est dans cette zone de polarités et de combats discursifs que prend place l'une des composantes essentielles de la dynamique du récit, qui va entraîner, dans *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*, la dégradation de l'autocratisme. Au fil du roman, les narrateurs, qui n'arrivent pas à colmater toutes les brèches de leur isolement discursif et idéologique, se voient contraints d'accorder de plus en plus de place aux discours étrangers, et ce jusque dans leur propre discours intérieur. Ces divers mots d'autrui augmenteront parfois en nombre – par exemple l'apparition de discours relevant de la sphère sexuelle à partir des premières menstruations de Bérénice : répliques de Dick Dong[4], références à des

[4] Comme l'a remarqué Kenneth Meadwell, les deux termes composant ce nom, *dick* et *dong*, relèvent « de l'argot anglais », désignent « le sexe masculin » et associent « au jeune homme à la poursuite de la jeune femme des images sexuelles qui rappellent ce qui le motive ». Kenneth Meadwell, « *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme et la parole poétique de l'altérité », *Narrativité et voix de l'altérité. Figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française*, Ottawa, David (Voix savantes), 2012, p. 87.

romans érotiques (*Kiss Me Deadly*, *Sylvia, The Hot Mistress*), réflexions de Bérénice sur la sexualité, discussion dans le vestiaire des filles sur la masturbation, conférence du sexologue à l'école –, mais, surtout, ils augmenteront ou progresseront en termes de *degré de pénétration* dans le roman et dans la voix narrative (cette métaphore sexuelle n'est pas tout à fait fortuite !). Le modèle narratif de la poétique de l'emprise est donc dans les romans d'enfance un modèle *dynamique*, qui se modifie (se détériore) au fil de l'œuvre. Cette détérioration est l'une des caractéristiques les plus significatives, les plus cruciales des premières œuvres de Ducharme (mais beaucoup moins, cela dit, de *L'océantume*, comme on le verra plus loin, puisque l'étendue temporelle du roman s'arrête avant l'adolescence). Elle ébauche à même la forme une signification d'ensemble qui illustre discursivement la mort de l'enfance et de sa marginalité radicale, corollaire de la découverte progressive des langages d'autrui. L'hétérologie est ainsi présentée comme une fatalité qui pèse sur l'individu, qui le détermine idéologiquement et qui brise à jamais le rêve romantique de se constituer une existence indépendante, de devenir, comme le disait Bérénice, « la loi de sa vie » (AA, 126). Cette idée trouve un écho direct dans les propos de Marie-Andrée Beaudet, qui avançait, selon une perspective complémentaire : « Écrire chez Ducharme est un acte d'espérance désespérée qui ne sert peut-être qu'à dire, à travers la recherche d'une forme qui échappe au désir des belles formes, qu'on n'ignore pas que le discours de l'autre nous tient, que ce contre quoi on en a nous possède, nous traverse de part en part[5]. »

La dégradation de l'autocratisme relève largement du thème de l'enfance, ou plus précisément du passage de l'enfance à l'âge adulte tel qu'il est vécu et représenté par les personnages enfants ou adolescents. C'est la transition entre ces deux moments, chacun étant associé à un univers discursif particulier, qui provoque l'altération de la poétique narrative de l'emprise. Le statut social de l'enfant est celui d'un marginal, au sens où il n'est pas encore pleinement intégré à la société. Son domaine d'interaction, plus réduit que celui de l'adulte, ne s'étend pas beaucoup au-delà de la famille, de l'école, du voisinage. (Le voisinage, d'ailleurs, est à peu près inexistant dans *L'avalée des avalés*, où Bérénice habite sur une île, et dans *L'océantume*, où Iode habite en périphérie du village. L'espace

[5] Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1, automne 2001, p. 111.

reflète cette réorientation de l'hétérologie : l'enfance dans un lieu périphérique, dont l'île est le modèle exemplaire, puis l'adolescence dans une grande ville, New York ou Montréal.) Les différentes composantes du monde politique, les nombreuses réalités professionnelles, l'existence de classes sociales différenciées, tout cela demeure largement inconnu à l'enfant. Il ne mesure pas la complexité de la société de même que l'ampleur des discours et des idéologies qui y circulent. Gilles McMillan a relevé fort justement, dans son ouvrage sur *Les enfantômes*, « la clôture de l'univers d'enfance où aucun étranger ne pénètre. […] Seule la musique, transmise par les ondes de la radio, pénètre le domaine des Trente-Neuf Peupliers [où vivaient, enfants, le narrateur et sa sœur] ; aucune nouvelle du monde ne s'y rend, aucun "discours"[6]. » Ce léger bruissement des discours, loin du brouhaha et des clameurs d'un plurilinguisme abondant, correspond dans son principe à la façon dont l'hétérologie est vécue et perçue par Iode de même que, au début de *L'avalée des avalés*, par Bérénice. (Quant à Mille Milles, sa situation est différente, puisqu'il est déjà un adolescent au début du *Nez qui voque*.) C'est d'ailleurs ce même vide qu'invoquera Bérénice, qui, une fois devenue adolescente, recherchera la présence des enfants pour apaiser son angoisse de vieillir : « À ma nouvelle école, une fois par semaine, le mercredi, je suis monitrice de gymnastique. Je suis chargée des petites filles de cinquième. […] Comme il est beau le monde sans art, sans littérature, sans politique, sans affaires, sans automobiles et sans coucheries où ils m'emmènent. » (AA, 277-278) Il est aisé de reconnaître que l'assourdissement de la rumeur sociale, propre à la perception des narrateurs enfants, constitue l'un des procédés employés dans la mise en place de l'autocratisme. Au stade de l'enfance, les narrateurs entretiennent des contacts minimaux avec les discours sociaux ; comme la représentation du monde romanesque passe principalement par leurs yeux, l'hétérogénéité du plurilinguisme s'en trouve réduite, ce qui permet par contraste à la voix narrative de déployer son hégémonie idéologique plus facilement.

Pourtant, même dès le plus jeune âge, cet égocentrisme de la parole ne va pas sans rencontrer certaines contraintes, qui tiennent au fait que le statut social de l'enfant se caractérise également par son autonomie incomplète. C'est un être dont la formation n'est

[6] Gilles McMillan, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur* Les enfantômes *de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1995, p. 66-67.

pas encore achevée et qu'on ne saurait tenir complètement responsable de lui-même. Pour cette raison, il vit sous la tutelle de personnes plus âgées et plus responsables (ou jugés tels), d'abord ses parents ou ses tuteurs attitrés, et ensuite différents représentants habilités relevant des sphères extra-familiales comme l'école, les camps de vacances, les voyages organisés, etc. Cette réalité tout enfantine explique en partie pourquoi les héros des romans d'enfance se trouvent confrontés à de nombreux discours d'autorité, dont la proportion au sein de l'hétérologie est inhabituellement élevée. Leur présence accrue, et plus souvent qu'autrement parodiée, ironisée, ridiculisée, témoigne d'une grande sensibilité à toutes les dimensions répressives de la société, montrées du doigt jusque dans leurs éléments les plus subtils et les plus insidieux. (Il s'agit d'ailleurs d'un trait récurrent de toute l'œuvre de Réjean Ducharme.) Dans les romans de l'enfance, on trouve par exemple les discours parental, scolaire, religieux, policier, militaire, médical, « psychologico-psychanalytico-psychiatrique » (normativisme de l'esprit), administratif-gouvernemental, patronal. Les narrateurs tentent cependant de se soustraire à l'emprise de ces nombreuses autorités, à des degrés variables, il est vrai, qui dépendent largement de leur âge. Les tentatives de résistance se produisent soit sur le plan de la parole, par la critique directe, l'ironie, etc., soit sur le plan de l'action, avec l'école buissonnière, la confrontation des parents, la désobéissance civile, le voyage (compris comme le grand départ hors de la société), et enfin, méthode ultime, l'élaboration d'un plan de suicide. On notera aussi que les formes d'autorité exercée sur les narrateurs varient considérablement en fonction de leur âge : les parents, les instituteurs, les professeurs, dont la présence est déterminante durant la période enfantine, laissent la place, dans ce roman de la fin de l'adolescence qu'est *Le nez qui voque*, aux patrons, aux propriétaires de logements ou d'hôtels, aux policiers et aux figures de l'administration gouvernementale, qui sont tous des représentants d'une structure de pouvoir beaucoup plus vaste et diffuse. Au fil de la trilogie, les romans de Ducharme illustrent la socialisation progressive du conflit avec l'autorité et montrent bien à la fois l'intangibilité et la toute-puissance de ces seconds organes autoritaires, qui contraignent les adultes de façon plus insidieuse que les obligations pesant sur les enfants. La nécessité de travailler, de se loger, de subvenir à l'ensemble de ses besoins et de respecter les lois de la collectivité revêt pour les héros de Ducharme un caractère presque inéluctable et insurmontable : au terme de la trilogie de l'enfance, c'est-à-dire à la fin du *Nez qui voque*,

c'est largement elle qui viendra à bout des projets d'indépendance et de marginalité de Mille Milles.

À peu près jusqu'à l'adolescence, les narrateurs conservent suffisamment d'innocence, d'absolu, de « pureté », comme le dit si bien Mille Milles, pour mener pleinement le combat de l'autocratisme. Malgré le fait que les discours d'autorité occupent une place importante dans leur environnement dès un bas âge, ceux-ci ne viendront pas encore à bout de percer la carapace de leur idéologie d'enfants terribles. Ce processus de décloisonnement s'étendra petit à petit sur plusieurs années et se trouvera renforcé par le fait que les enfants comme les adolescents sont des êtres en formation, et dont la formation consiste justement à intégrer les discours et savoirs d'autrui. Il s'agit d'une caractéristique fondamentale de tout développement humain, mais qui acquiert une dimension capitale aux stades précédant l'âge adulte :

> Notre devenir idéologique, c'est justement un conflit tendu au-dedans de nous pour la suprématie des divers points de vue verbaux et idéologiques : approches, visées, appréciations. (DR, 164)
>
> Voilà pourquoi l'expérience verbale individuelle de l'homme prend forme et évolue sous l'effet de l'interaction continue et permanente des énoncés individuels d'autrui. C'est une expérience qu'on peut, dans une certaine mesure, définir comme un processus d'*assimilation*, plus ou moins créatif, des *mots d'autrui* (et non des *mots de la langue*). […] Ces mots d'autrui introduisent leur propre expression, leur tonalité des valeurs, que nous assimilons, retravaillons, infléchissons. (GD, 296)

C'est évidemment contre un tel envahissement des paroles d'autrui au sein de leur être le plus intime – un processus, en définitive, aussi naturel qu'incontournable – que s'insurgent les narrateurs enfants. Cette interpénétration de l'idéologie du moi et de l'idéologie des autres se trouve au cœur de la dynamique autocratique des œuvres de Réjean Ducharme. Par exemple, une œuvre comme *L'avalée des avalés* est en bonne partie organisée autour du principe de la formation de la jeune Bérénice, que deux discours d'autorité opposés tentent de s'approprier : le père Einberg (discours parental-juif) et la mère Brückner (discours parental-catholique) se livrent une lutte farouche ayant pour objet l'éducation de leur fille. Chacun des deux parents y va de son influence pour faire pencher le développement idéologique de la protagoniste d'un côté différent. Le roman présente ces discours parentaux comme les premiers éléments à nourrir le plurilinguisme naissant dans la conscience de Bérénice.

L'intégration d'un nombre croissant de discours étrangers à la conscience des narrateurs enfants au fur et à mesure qu'ils grandissent a d'abord pour conséquence de réduire la portée monologique de leur propre pensée. Plus leur perception de l'hétérologie s'accroîtra, plus leur conscience s'emplira de discours d'autrui intériorisés qui entraveront leur autonomie ou leur « pureté » idéologique. Ceux-ci entraîneront de même l'apparition de nouvelles voix intérieures dans les monologues introspectifs des héros, suscitant par là de nouveaux phénomènes dialogiques et bivocaux. Ce décloisonnement de la pensée provient de l'interaction constante existant entre le discours intérieur et les discours extérieurs à l'individu, dont la frontière n'est aucunement étanche, bien au contraire. Comme l'indique Bakhtine, « la dialogisation intérieure du discours est l'indispensable corollaire de la stratification de la langue, la conséquence de son "trop-plein" d'intentions plurilinguales » (DR, 149-150). En réalité, pour atteindre l'idéal autocratique, il faudrait vivre dans un vide discursif. Tous ces apports étrangers, une fois incorporés dans le for intérieur des narrateurs, seront considérés comme une entrave à la libre détermination de soi. C'est pourquoi ils ne manqueront pas de susciter l'hégémonie de la seule et unique voix autorisée par les protagonistes, qui dans leur combat pour le monopole idéologique batailleront non seulement sur le front extérieur, mais également sur le front intérieur. Certaines réflexions des narrateurs expriment directement cette préoccupation, dans des mots qui renvoient parfois un écho bien perceptible au langage analytique employé dans ces pages. Par exemple, lors d'un moment d'introspection, Bérénice se conforte dans l'idée que « ce qui importe, […] c'est l'honneur et la dignité entretenus au détriment des puissances étrangères dont l'âme naissante est infestée » (AA, 42-43). Quant à Mille Milles, il affirme assez semblablement : « L'important […] [c]'est d'être fidèle aux aspirations de son âme. C'est d'être assez brave et fier pour écouter les voix qui montent de son âme et obéir à la plus belle. » (NV, 61) La préférence pour le monovocalisme trouve son corollaire, comme l'affirme ici Bérénice, dans le langage univoque et les formes d'expression affirmatives, offensives, apologétiques : « Je prends, de toute mon âme, des positions. J'établis, de toutes mes forces, des certitudes. C'est ce que je fais ! » (AA, 206) À l'inverse de la conscience de l'enfant, valorisée pour ses qualifications monovocales et sa faible intégration du plurilinguisme, la conscience de l'adulte est dépréciée pour la perte de

son individualité, qui tend à disparaître derrière l'influence écrasante des discours étrangers. Voici, d'après Bérénice, en quoi consiste l'âme de l'adulte :

> Dans une âme où il y a mille visages, le visage appelé Bérénice risque d'être confondu avec le visage appelé Antoinette. Je ne me sens en parfaite sécurité que dans une âme où il n'y a que moi ; dans la mienne par exemple. […] Et, dans l'âme d'une adulte comme Chamomor, il s'est entassé tellement de visages, visages de morts comme visages de vivants, visages de choses comme visages d'animaux et d'hommes, qu'on ne s'y entend même pas parler. (AA, 124)

En dépit des critiques, des railleries, des tentatives pour éviter cette prolifération intérieure des figures et des mots d'autrui, ce sont bien les germes et racines de cette « âme d'adulte » tant abhorrée qui s'implanteront en Bérénice à la fin de *L'avalée des avalés*. Il y a dans le parcours de l'héroïne une véritable ironie tragique, qui la voit devenir malgré elle et presque à son insu l'incarnation de ce pour quoi elle a toujours manifesté haine et répugnance – « J'ai développé, peu à peu, pour tout ce que j'ai nié et méprisé, un appétit boulimique » (AA, 342), dira-t-elle vers la fin du roman. On pourrait même affirmer que l'itinéraire tracé par la trilogie romanesque n'illustre pas autre chose, de l'enfance d'Iode jusqu'à l'adolescence tardive de Mille Milles, que ce passage obligé et déchirant de « l'âme de l'enfant » à « l'âme de l'adulte ».

Si, en tenant compte de la dialogisation intérieure, on lève le masque de la voix unique, le caractère agressif, péremptoire et polémique des paroles des narrateurs nous révèle un visage bien différent : il comporte une face cachée, polyphonique et tapissée d'incertitudes. L'esprit de ce commentaire de Bakhtine, appliqué aux personnages de Dostoïevski, n'est pas sans rappeler l'attitude de Bérénice et de Mille Milles : « Si l'on entend parfois une conviction profonde dans le discours des personnages dostoïevskiens, cela résulte le plus souvent de ce que le mot prononcé est une réplique de leur dialogue intérieur, destinée à convaincre le locuteur même. L'exagération du ton convaincant dénote une lutte intérieure avec une autre voix du héros. » (PD, 356-357) En vérité, des trois protagonistes, il n'y a guère qu'Iode dont le discours soit passablement monologique. Bérénice et Mille Milles, pour leur part, font preuve d'une indépendance idéologique moins manifeste qui ira déclinant au cours du récit. Bien souvent, leur tyrannie discursive vise non seulement à conquérir la pensée d'autrui, mais, secrètement, vise aussi à se convaincre soi-même d'abord et avant tout. Cette incertitude de pensée est particulièrement présente dans *Le nez qui voque*, une œuvre dont la temporalité est resserrée autour de l'adolescence du

héros, moment charnière de la vie individuelle ayant valeur de passage entre l'enfance et l'âge adulte. Il résulte de cet éclairage temporel une perspective idéologique tout aussi mouvante et incertaine, qui voit Mille Milles abandonner, au terme d'une longue hésitation composée de nombreux va-et-vient, son ancienne idéologie d'enfant pour adhérer à la vision du monde adulte. Tout le roman témoigne de l'entre-deux de pensée et d'idées dans lequel est plongé Mille Milles, qui essaie, dans la mesure de ses capacités, de calfater son discours et de lui donner les accents monovocaux, au début du roman, de l'idéologie de l'enfance, et à la fin de l'idéologie de l'adulte. Il affectionne particulièrement les « théories » (sur les idées contraires, sur les arbres, sur la joie) et les exposés didactiques qui devraient aider sa pensée à se mouler dans un cadre univoque et étanche. Il multiplie également les « coups de gueule » et les prises de position exprimées avec une relative certitude, par exemple sur la femme :

> Avoir une femme, c'est comme avoir un beau cheval. Les hommes qui se mettent à genoux aux pieds des femmes sont des hommes qui se mettent à genoux devant leur propre pénis : ce sont des maniaques, des obsédés sexuels. […] La femme est devenue insolente. […] Plus son derrière est beau, plus elle fait la grave et l'intouchable. La femme mesure son importance à la beauté de son derrière ; c'est pourquoi elle méritait son esclavage. La femme qui n'a pas un beau derrière se méprise, est humble. Beau derrière est égal à beau visage. La beauté du visage n'a d'autre mérite que d'exciter à la convoitise du derrière. (NV, 55)

Nous savons tous que Mille Milles pourrait continuer ainsi « pendant deux cents pages » (NV, 54), comme il l'affirme lui-même. Mais il ne faut pas pour autant se laisser leurrer par le vernis monologique qui protège la couche superficielle de son discours : c'est précisément pour combattre son propre désir sexuel envers les femmes qu'il s'exprime de façon aussi véhémente contre celles-ci. Il est d'ailleurs bien conscient de cette contradiction, comme l'indique l'ambivalence de pensée qui travaille ce passage : « Quelque chose en moi de très séduisant m'ordonne de ne pas m'occuper des femmes. Autre chose, de très fort, me pousse à les idolâtrer, à descendre sous terre et aller les adorer, là où elles sont groupées, là où tout moisit. » (NV, 77) Dans les pages du *Nez qui voque*, on assiste aux derniers instants de résistance de l'idéologie de l'enfance, qui finit par exploser sous la pression interne des discours étrangers s'étant frayé un chemin dans la conscience du narrateur. Toutefois, si l'économie des discours altère de plus en plus le modèle autocratique, elle atteint un point où, plutôt que de le faire disparaître complètement, elle en inverse les attaches idéologiques en faisant passer de dominé à dominant le point de vue de

l'adulte. À partir de ce moment, Mille Milles reconduit les mêmes schèmes de tyrannie narrative, orientés cette fois vers le discours de l'enfant. Il y a donc dans la dernière partie du roman une recrudescence de l'autocratisme, mais qui échoue cependant à s'ériger en vérité unique. Mille Milles ne réussira pas plus à embrasser totalement son nouveau mode de pensée que l'ancien, et c'est sur ce second échec, redoublement amplifié du premier, que se terminera le roman. Devant le suicide accompli de Chateaugué, preuve de fidélité ultime à l'enfance, le protagoniste du *Nez qui voque* étalera une bassesse extrême, symptôme d'un désespoir qu'il tentera maladroitement de camoufler derrière une désinvolture et un rire nerveux qui ne trompent cependant personne, y compris lui-même, comme le laissent entendre les derniers mots du roman :

> Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle ! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup. Je m'en fiche ! J'ai failli m'évanouir quand j'ai ouvert la porte, mais maintenant je ne sens plus rien. J'ai comme envie de rire. […] Elle avait l'air d'une folle. […] Elle était laide. Elle avait l'air stupide et médiocre dans sa robe trois fois trop grande, dans le lit défait, dans la chambre en désordre. L'odeur âcre du sang m'a pris à la gorge, comme quand on passe près d'un abattoir. J'ai comme envie de rire. Je suis fatigué comme une hostie de comique. (NV, 334)

Malgré l'expression directe et offensive de la nouvelle axiologie d'adulte de Mille Milles, malgré la tentative de faire table rase du passé et du pacte de suicide avec Chateaugué, une seconde voix se fait faiblement entendre à la fin du passage. Elle perce suffisamment fort pour rendre perceptibles l'incertitude et l'hésitation du narrateur, que le ton monologique et assuré, destiné ici aussi à se convaincre soi-même, n'aura pas réussi à museler. Le « comme », tout particulièrement (« j'ai comme envie de rire », « je suis fatigué comme une hostie de comique »), est révélateur d'une distanciation, d'une inadéquation entre l'état affectif du narrateur et sa verbalisation. La présence minimale de cette seconde voix, feutrée ou enrouée comme si elle provenait de loin, des profondeurs de la conscience de Mille Milles, suffit à faire s'écrouler l'édifice que le protagoniste désirait, dans son projet d'adhésion totale, ériger à l'idéologie de l'adulte. Incapable de se contraindre à embrasser corps et âme une vision du monde unique, et « fatigué » de ses défaites successives, il prend en sourdine la mesure de son échec – échec à s'autodéterminer, à n'adopter qu'une et une seule voix, choisie parmi la mosaïque des discours intérieurs qui peuplent la conscience. Il a, en outre, franchi le seuil du monde des adultes sans y trouver grand-chose de plus qu'amertume et déceptions ; comme Bérénice, il

est peu à peu devenu, mais en pire, la personnification de ce qui lui inspirait le plus de haine et de dégoût au début du roman. *Le nez qui voque* marque ainsi l'étape finale de la trilogie de l'enfance : il illustre le naufrage de l'autocratisme et des velléités de « pureté » idéologique, ainsi que la trahison de l'idéologie de l'enfance et de ses idéaux, qui se solde par une adhésion malheureuse et irréversible au monde des adultes.

La métamorphose des héros observable dans les romans d'enfance permet d'introduire la notion de *cheminement idéologique*, qui se définit par les changements opérés dans la vision du monde ou l'horizon interprétatif d'un personnage au fil du récit, étant sous-entendu que ces changements s'opèrent le plus souvent dialogiquement par l'exposition aux discours d'autrui. Cette notion fait ainsi appel à la temporalité, à l'évolution discursive suivant l'axe des jours et des années. C'est pourquoi le cheminement idéologique représenté sera fonction, entre autres, de l'éclairage temporel donné au récit, de la façon dont le temps humain s'organise et s'écoule autour du personnage. Dans les romans d'enfance, le temps reçoit un éclairage individuel et biologique (et non, par exemple, collectif et historique). Il s'attache à des moments charnières du parcours de vie individuel, à savoir le passage de l'enfance à l'adolescence, avec les changements physiologiques et sociaux que cela implique, et de l'adolescence au début de l'âge adulte. *L'océantume*, toutefois, fait exception à cette règle : il ne présente que la période de l'enfance, raison pour laquelle le cheminement idéologique et la dégradation de l'autocratisme y jouent un rôle beaucoup plus restreint. Les deux autres romans, par contre, comportent une temporalité où jointures et cassures, bouleversements et révolutions la rendent plus compatible avec l'idée du devenir. C'est *L'avalée des avalés* qui s'étend sur la plus longue période de temps, durant laquelle Bérénice passera de l'enfance (neuf ans) à l'adolescence (sans doute un peu plus de quinze ans), voire d'après ses propres termes à l'âge adulte – elle fait référence à l'époque où elle et son frère Christian n'étaient pas « de sales adultes » (AA, 319). Quant au *Nez qui voque*, il se déploie sur une durée beaucoup plus courte (quelques mois tout au plus), mais qui présente pour Mille Milles de grands changements, comme on l'a vu plus haut.

Tout comme la découverte progressive de l'hétérologie, le cheminement idéologique contribue à fracturer le discours intérieur des narrateurs en y intégrant de nouvelles voix : il ne procède pas par annulation des états axiologiques antérieurs, mais au contraire par

accumulation – une accumulation qui du moins les conserve un certain temps dans la mémoire avant d'en perdre la trace. Il produit également une transformation des discours associés aux époques passées de la vie des protagonistes (tels que ceux-ci se les représentent), qui sont modifiés rétroactivement par l'idéologie correspondant à l'état du temps présent. Cette accumulation induit une certaine hétérogénéité dans la conscience des narrateurs, chacun des états axiologiques étant irréductible aux autres ; ils proviennent de périodes, d'« étapes de vie » différentes et possèdent leurs caractéristiques idéologiques propres. Par contre, les discours accumulés du cheminement idéologique ne s'avèrent pas égaux pour autant. L'idéologie de l'état présent affiche toujours une nature plus vigoureuse et plus vivante, comparée aux idéologies des temps passés qui, mortes ou agonisantes, sont conservées dans le répertoire mental sous une forme plus ou moins dénaturée. La préservation de ces vestiges discursifs est en partie fonction de l'activité des souvenirs et de la mémoire, raison pour laquelle ces deux éléments jouent un rôle primordial dans *L'avalée des avalés*. Vers la fin du roman, presque complètement enfoncée dans les sables mouvants du devenir-adulte, Bérénice tente de toutes ses forces de demeurer fidèle à l'idéologie de l'enfance, qui appartient de plus en plus à un passé révolu. Pour en empêcher la disparition, elle s'efforce d'en conserver dans sa mémoire un portrait aussi intact que possible, exempt de « taches historiques », comme le dirait Mille Milles (NV, 13). Plutôt que de laisser le passage du temps désaffecter les images de son enfance, elle les ranime et les dépoussière, les fait rejouer dans le cinéma de sa mémoire : « J'éveille un à un nos souvenirs » (AA, 280), affirme-t-elle, ceux des moments partagés avec les « deux visages de [s]on passé » (AA, 333) que sont Constance et Christian. Il s'agit de l'une des dernières actions combatives de Bérénice avant sa transformation imminente en « servitatrice bien obédéissante du titan » (AA, 344) ; aussi occupe-t-elle une place importante du discours narratif vers la fin du roman :

> Je pense à Constance Exsangue. Je me souviens de tout, clairement, geste par geste, mot à mot. Et quelle vengeance c'est ! Quelle belle vengeance ! Par toi, Constance Exsangue, par nos cinq-six souvenirs, je suis vengée d'avance, je suis vaincante d'avance, je suis resplendissante d'avance. Merci ! Merci ! Merci ! […] Si seulement je pouvais me souvenir de plus de choses ! Si seulement je pouvais me souvenir plus violemment ! (AA, 272)

Mais les deux dernières phrases témoignent déjà d'une remémoration dont l'exercice est lacunaire, d'une distanciation vis-à-vis du souvenir qui se creusera dans la suite du récit.

Pendant une période correspondant dans ses grandes lignes à l'adolescence, le cheminement idéologique de Bérénice a entraîné la cohabitation de deux lignes de pensée opposées : l'idéologie de l'enfance, agonisante mais toujours vivace malgré sa disparition progressive, et l'idéologie de l'adulte, naissante, prenant de plus en plus de force au fil de sa formation et de son implantation dans l'esprit de l'héroïne. Par les thèmes du souvenir, de la mémoire, de l'oubli, la fin de *L'avalée des avalés* vient précisément illustrer le processus de transition qui marque le passage de la première à la seconde. La représentation intérieure des discours et des souvenirs d'enfance souffre de l'amnésie grandissante de Bérénice : elle s'effrite, se décolore, ou alors elle se transforme sous l'effet de la nouvelle idéologie de l'adulte. Le langage de l'enfant tend alors à devenir un *langage étranger*, une réalité de moins en moins compréhensible, comme l'indique ce passage réflexif où Bérénice s'exhorte à demeurer fidèle à son passé :

> Je dois rester fidèle à Constance Exsangue et à Christian ; je me le dois. Je sais que c'est important pour moi, nécessaire, capital ; mais je ne comprends pas très bien pourquoi. Que je consente à les trahir, à tromper ce devoir, et je perds pied. […] [J]e me le répète sans arrêt, comme on se répète pour la retenir *quelque chose qui n'a aucune prise sur la mémoire, une citation en langue étrangère par exemple*. Je dois leur rester fidèle, c'est mon salut. C'est ma clé et, depuis que le temps passe, comme une anguille toujours plus vive et plus visqueuse, j'ai toutes les misères du monde à la garder dans ma main. (AA, 333, je souligne)

Cette amnésie partielle s'accompagne de l'altération des souvenirs d'enfance, dont le meilleur exemple concerne probablement la figure de Rébecca Ruby, la vieille institutrice de Bérénice et de Constance. Alors que Bérénice était enfant, le discours de dame Ruby, cette « vieillarde maigre et acariâtre ayant donné toutes ses forces en arrhes au Savoir afin qu'il la venge de la Beauté » (AA, 112), participait des discours d'autorité ; il était ouvertement disqualifié et parodié, comme dans cet exemple : « Tu n'écoutes pas, Bérénice Einberg ! Ah ! Ah ! Ah ! Ah ! Apprends-moi la *Romance du vin* par cœur ! Ça t'apprendra ! » (AA, 114) Les deux écolières avaient alors inventé un genre discursif, nommé le « dialogue subreptice » et pratiqué en classe, qui consistait « en un échange, devant se faire dangereusement, de répliques scandaleuses griffonnées sur des bouts de papier » (AA, 179). Le fondement de ce genre était la contestation de l'autorité scolaire, qui passait largement par la ridiculisation de Rébecca Ruby et de son mari Éliézer : « Pas de ballon de football en classe ! Apporte-moi cet objet vulgaire ! Et tu peux lui faire tes adieux ! Je le ferai brûler ! Quel toupet ! Des plans pour me faire avaler d'un coup sec mes

dentiers pourris, mes dentiers noirs de vert-de-gris ! » (AA, 181) Qu'est devenu, quelques années plus tard, le souvenir de l'institutrice dans la mémoire de l'héroïne ? On le retrouve, en tant que voix peuplant le discours intérieur de Bérénice, complètement transfiguré : il est exempt des distanciations critiques et humoristiques d'antan. Il est même, au contraire, amélioré, corrigé, embelli.

> — Chargé de cet important parchemin pour Lord Selkirk, l'intrépide trappeur métis sortit, rechaussa ses raquettes et, sans perdre un instant, s'attaqua à sa destination. C'était en novembre 1893. La neige, dure comme fer, drue comme sable, était lancée avec une telle force par le vent qu'il semblait s'abattre sur les maisons de véritables vagues d'océan. Lagimonière rabattit les oreilles de son casque de poil et s'engagea comme si de rien n'était dans cette tempête à faire grelotter les pierres, à disloquer les montagnes et à faire perdre son chemin au soleil. […]
>
> Je jurerais entendre de nouveau l'exacte voix de dame Ruby, ses exactes paroles. Mais j'invente sans doute. Car dame Ruby ne brodait pas sa matière, elle la sabrait. Un souvenir germe, pousse son arbre dans la tête. Seules les pierres ont une mémoire fidèle. L'esprit élimine tout ce qu'il ne peut nourrir, développer par sa laborieuse industrie. (AA, 352-353)

On comprend très bien que la déformation du souvenir de dame Ruby provient du décalage idéologique séparant l'enfance et la fin de l'adolescence, période du présent de Bérénice qui révise les faits du passé à la lumière de son propre point de vue. C'est ainsi l'idéologie de l'adulte qui a infiltré la représentation du souvenir de l'institutrice et qui en a gommé les aspects autoritaire, ennuyeux et fastidieux pour leur substituer un charme captivant, aux effets rhétoriques bien mesurés et aux dimensions épiques. Le passé, réformé par le présent, ne sera plus ces braises qui couvent sous la cendre et qui menacent d'ébranler la structure de pouvoir nouvellement aménagée. Progressivement, l'incohérence est masquée et les joints du cheminement idéologique sont plâtrés, un peu à la manière de ces histoires nationales et unidirectionnelles qui glorifient le passé épique de façon à le rendre compatible avec l'idéologie dominante des temps présents. Devenir adulte, pour Bérénice, consiste à regarder le monde sous un jour nouveau, et comme à travers des lunettes où l'on y voit que du bleu : les figures d'autorité, présentes et passées, y trouvent une forme améliorée et faussement avantageuse, contre laquelle il n'y a plus raison de se rebeller. L'autocratisme de la narratrice s'en trouve ainsi fragilisé à la racine, attaqué dans ses raisons mêmes d'exister.

En résumé à toute cette section sur la dégénérescence du modèle autocratique, on pourra dire que les romans de l'enfance illustrent le combat que mènent les narrateurs

contre la forme romanesque. Combat singulier s'il en est un, puisqu'ils tentent de s'opposer au monde fictionnel dont ils font partie et qui leur impose des déterminismes bien précis – aussi bien dire, dans ce cas, qu'ils luttent contre la fatalité même qui est inscrite dans la nature hétérologique du roman. S'il réussit, pendant un certain temps et sous certains aspects, à imposer tyranniquement son langage pour en faire la vérité souveraine à l'intérieur d'un genre caractérisé par la diversité irréductible de ses discours, en revanche le héros ducharmien réalise bien vite, passé la période idéaliste de l'enfance, qu'il ne peut faire autrement que d'être « emporté par cela même qu'il combat », comme l'a si bien écrit Gilles Marcotte à propos du *Nez qui voque*, « car il combat sur le terrain de l'ennemi, sur le terrain du roman[7] ». Peu importe ce qu'il fera, comment il se débattra, inévitablement, le roman reprendra ses droits. Du point de vue des personnages, il s'agit évidemment d'un échec, mais du point de vue de l'auteur et de l'écriture romanesque, ne s'agit-il pas d'une conquête ? Ce que la trilogie de l'enfance illustre également, semble-t-il, c'est la découverte progressive des procédés littéraires permettant la représentation des langages d'autrui ; c'est le parcours d'un jeune écrivain qui explore graduellement des formes de plus en plus plurilingues (n'oublions pas que Ducharme avait dans la jeune vingtaine au moment où il a écrit ses premières œuvres). Les romans postérieurs à la trilogie, comme on le verra bientôt, témoignent d'une plus grande habileté à manipuler des discours nombreux et hétérogènes, résultat d'un savoir-faire probablement développé avec l'écriture des trois premiers romans.

***

À considérer l'œuvre de Ducharme dans son ensemble, c'est-à-dire en tant que suite de livres traçant un parcours d'écriture, on remarque que la dégradation de l'autocratisme se fait ressentir au-delà de la trilogie de l'enfance et que ses conséquences se répercutent sur les romans ultérieurs. L'autocratisme est en effet bel et bien disparu de ces derniers, comme si les personnages narrateurs adultes prenaient le relais d'Iode, Bérénice et Mille Milles à peu près là où ceux-ci avaient échoué après le naufrage de leurs desseins

[7] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone (Typo Essai), 1989, p. 78. Le passage original ne concerne toutefois que le personnage de Mille Milles.

hégémoniques, soit au seuil du monde adulte. Une œuvre telle que *L'hiver de force* (1973), par exemple, écrite quelques années après *Le nez qui voque*, explorera quant au thème de la volonté une voie radicalement différente de celles développées précédemment, comme si elle portait encore les stigmates de la défaite du projet autocratique et qu'elle la vivait à la manière d'un traumatisme. Le penchant pour la néantisation du désir qu'éprouvent André et Nicole Ferron, personnages principaux de *L'hiver de force*, peut ainsi se lire à la manière d'un prolongement des enjeux de la trilogie de l'enfance et d'une réaction « post-autocratique » qui modifie durablement la forme des romans ultérieurs. Au sujet de la distinction entre les deux ensembles romanesques, Élisabeth Nardout-Lafarge proposait d'ailleurs l'interprétation suivante :

> L'une des différences entre les trois premiers textes et le cycle romanesque ouvert par *L'hiver de force* et poursuivi, sous diverses modalités, dans *Les enfantômes*, *Dévadé*, *Va savoir* et *Gros mots*, tient sans doute à ce que, dans le premier cas, les personnages sont saisis au moment de leur capitulation, lorsqu'ils sont forcés de s'accommoder – *Le nez qui voque* ne s'ouvre pas innocemment sur « la reddition de Bréda » – alors que dans le second cas, ils ont déjà franchi ce passage[8].

Le changement de caractère qui s'opère chez les narrateurs à partir de *L'hiver de force*, comme nous a appris à le remarquer Belleau, se répercutera nécessairement sur la distribution dialogique des discours dans le roman. Leur « reddition » et leur résignation transforment l'ancienne poétique narrative de l'emprise, qui était le fait d'une narration tyrannique et activement combative, en une « poétique narrative de l'abdication », plus tolérante envers les idéologies étrangères. Avec l'autocratisme, les narrateurs cherchaient à imposer leur vérité à autrui, à produire un discours unique et tentaculaire dominant l'espace romanesque. Ils ne travaillaient en cela qu'à remplacer la tyrannie des autres par leur propre tyrannie, à remplacer les discours d'autorité qui les contraignaient par leur propre autorité discursive. À partir de *L'hiver de force*, le combat pour l'exclusivité idéologique est remplacé par une critique du monologisme de la pensée, qui s'évertue à dénoncer le sérieux unilatéral, le dogmatique, le pathétique, l'édifiant au moyen d'une relativisation des langages sociaux et des idéologies. Tout discours qui prétend à la vérité, qui affirme savoir où loge le bien de chacun est présenté de façon à mettre en relief ses limitations et ses insuffisances. Cette nouvelle posture narrative s'accompagne de procédés ironiques et parodiques visant la représentation d'une société intraromanesque où les discours sont

[8] Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001, p. 173.

généralement déterminés et délimités par la position socio-idéologique de leur locuteur. Moins intransigeante à l'égard des autres discours (mais sans perdre son ironie critique), la narration « post-autocratique » laisse ainsi filtrer plus facilement et plus abondamment les paroles étrangères, brossant un portrait hétérologique plus complet et réaliste que ceux, partiels et partiaux, présentés dans les romans d'enfance.

La critique n'a d'ailleurs pas manqué de souligner le changement d'orientation que marque sur ce terrain *L'hiver de force*, une œuvre où le discours social du Québec des années 1970 est reflété avec une précision qui faisait défaut aux romans précédents. Gilles Marcotte notait qu'avec ce cinquième[9] opus romanesque « l'écriture de Ducharme [se laisse] contaminer par tous les langages à la mode et notamment par le "joual" d'élite de ce qu'il appelle la CCC, la "Contre-Culture de Consommation"[10] ». Il ajoutait : « en voilà donc enfin, un roman, un vrai, avec une histoire tout à fait vraisemblable, des décors qu'on peut aisément reconnaître en se promenant dans Montréal, des personnages qui empruntent leurs traits à des personnalités bien connues du monde artistique et littéraire[11] », voulant sans doute signifier par là, entre autres choses, que *L'hiver de force* se rapproche du modèle romanesque réaliste et polyphonique, dans lequel on peut aisément reconnaître l'hétérologie d'une société, d'une époque, d'un milieu.

Le roman suivant, *Les enfantômes*, paru en 1976, vient confirmer les nouvelles tendances de l'écriture romanesque de Ducharme, tant en ce qui concerne la distribution des discours que leur représentation plurielle. Dans *L'ode et le désode*, Gilles McMillan a bien montré que le personnage narrateur, Vincent Falardeau, s'avère profondément réfractaire aux vérités toutes faites des discours officiels et à leur ton pathético-sérieux. Il réprouve particulièrement les idéologies prêtes-à-porter en quête d'adeptes, orientées sur la persuasion et la « conversion » d'autrui, auxquelles il oppose un contre-discours visant « moins le "contenu" de ce qui fait l'objet de la critique que ce qui, en lui, cherche à attirer

[9] Comme à peu près tous les commentateurs qui s'intéressent au parcours de l'œuvre romanesque de Ducharme, je passe malheureusement sous silence *La fille de Christophe Colomb* (1969), qui vient s'insérer chronologiquement entre la trilogie de l'enfance et le « cycle » suivant commencé avec *L'hiver de force*. Ce roman parodique aux intrications génériques complexes (roman d'aventures, récit hagiographique, anti-utopie), écrit en vers rimés et non mesurés, est une sorte de hiatus qui sépare les deux grands moments du parcours d'écriture de Ducharme.

[10] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *loc. cit.*, p. 120.

[11] *Ibid*., p. 115.

l'adhésion de l'autre, à édifier l'autre, à le convaincre de sa nécessité[12] ». Enfin, l'introduction des Mémoires (à valeur partiellement parodique) comme genre intercalaire principal vient considérablement modifier la teneur hétérologique de l'œuvre. L'une des caractéristiques principales de ce genre, indique McMillan, consiste à enchevêtrer le récit autobiographique et le récit historique, le premier devant habituellement servir de témoignage privilégié pour la compréhension du second :

> Les « Mémoires » de Falardeau visent donc à faire la chronique d'une trahison [celle de sa sœur Fériée] sur fond d'histoire socio-politique et culturelle : l'euphorie de l'après-guerre ; la rentrée des Soviétiques à Budapest ; le désenchantement communiste qui s'ensuivit ; la montée du nationalisme québécois ; l'avènement de la télévision ; la suprématie de l'image, surtout[13].

Les nombreux passages relatifs aux contextes social, politique et économique tant du Québec que du « mon dentier », comme préfère l'orthographier Falardeau, témoignent d'une ouverture discursive qui aurait été impossible dans les romans d'enfance. Des discours d'origine, de nature et d'époques variées parviennent aux oreilles du narrateur et créent une sorte d'arrière-fond mosaïque qui inscrit le récit dans un contexte résolument plurilingue. Alors que le cheminement idéologique de Bérénice et de Mille Milles était individuel et que son éclairage temporel relevait surtout de la vie privée et du biologique (le passage du temps compris comme développement physiologique de l'individu, avec apparition de caractères sexués à l'adolescence, etc.), le cheminement idéologique de Vincent Falardeau est profondément enraciné dans le devenir social et politique. Le mode temporel dominant n'est plus uniquement individuel et physiologique, mais aussi collectif et historique ; les changements sociaux accompagnent, voire déterminent le parcours de vie du protagoniste. Il s'agit d'une différence radicale dont les implications sur la représentation des discours sont profondes.

Enfin, le genre intercalaire des Mémoires favorise sous certains aspects l'instauration de la « poétique narrative de l'abdication » dont il a été question plus haut. On pourra sur ce plan le comparer avec le genre intercalaire principal du *Nez qui voque*, le journal intime, qui lui favorisait plutôt la mise en place de la poétique narrative de l'emprise. Cette opposition, cependant, tient moins à des caractéristiques génériques intrinsèques qu'à la façon dont celles-ci s'appliquent en contexte, et plus précisément à la façon dont le moment

[12] Gilles McMillan, *L'ode et le désode*, *op. cit.*, p. 76.
[13] Gilles McMillan, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*, n° 26, automne 1997, p. 52.

d'énonciation propre à chacun de ces deux genres privilégie des périodes différentes du cheminement idéologique des narrateurs. Contrairement aux Mémoires de Falardeau, le journal intime de Mille Milles s'écrit sur le vif, au jour le jour. Le diariste, dont les avis, les opinions, la personnalité évoluent au fil de sa vie, y est représenté dans la multiplicité de son identité, chacun de ces « états identitaires » successifs se racontant en quelque sorte lui-même. Le style souvent brûlant et sans distanciation du journal intime aide à percevoir la nature et les particularités de chacun de ces états ainsi que les différences qui les séparent. À l'opposé, les Mémoires des *Enfantômes* présentent un discours du soi qui s'écrit à partir d'un *je* actuel, qui décrit « de l'extérieur », avec un décalage temporel souvent important, ses états identitaires et idéologiques antérieurs. S'il retrace inévitablement le portrait d'une évolution, d'une transformation, il s'agit en revanche d'une évolution qui se perçoit à distance et dans la généralité de son parcours. Le journal intime, donc, est un genre intercalaire particulièrement adapté au projet littéraire que l'on peut dégager du *Nez qui voque* : l'autoreprésentation d'un sujet toujours plongé dans l'inachèvement de la plus chaude actualité, et qui vit au jour le jour les bouleversements devant marquer le passage de l'enfance à l'âge adulte. La composition des *Enfantômes*, quant à elle, est guidée par un principe différent : le narrateur Vincent Falardeau se remémore sa vie passée à la lumière de son idéologie d'adulte. Si par moments il parle de l'enfance, ce n'est aucunement de la façon dont les narrateurs enfants en parlaient dans les premiers romans de Ducharme. Falardeau a vécu une enfance qui pourra rappeler sur bien des points celle de Bérénice ou d'Iode (comme l'indiquait d'ailleurs plus haut le rapprochement sur le plan du « silence » évoqué par McMillan), mais il la représente à partir d'un point de vue différent, celui d'un ancien idéaliste qui est sorti brusquement de son enfance idyllique, en raison du suicide de sa mère, et qui a vécu le choc de la réalité du monde, des conventions et obligations de la société. Cet élément biographique, donné comme déterminant dans *Les enfantômes*, a provoqué chez le narrateur une révision idéologique et a abouti à un compromis avec la réalité du monde, ce compromis demeurant encore inconnu des narrateurs enfants. C'est à partir de cette idéologie de compromis qu'il jette un regard sur son passé. Toute la forme romanesque s'en trouve ainsi modifiée : non seulement par les caractéristiques spécifiques du genre intercalaire des Mémoires, mais aussi par l'abandon de l'idéologie de l'intransigeance au profit d'une philosophie du quotidien plus souple, et qui assouplit par le

fait même l'ancienne rigidité discursive dont faisaient preuve les narrateurs des romans d'enfance envers les paroles d'autrui. On retrouve ainsi dans *Les enfantômes* la même poétique narrative de l'abdication que dans *L'hiver de force*.

Un troisième et dernier roman de l'âge adulte, *Va savoir* (1994), permettra en guise de conclusion de résumer commodément la révolution narrative qui s'opère dans les œuvres faisant suite à la trilogie de l'enfance. Ce roman donne la mesure du chemin parcouru depuis les premières parutions, car il témoigne de la réapparition du personnage enfant dans la production romanesque de Ducharme, auquel il assigne cependant une nouvelle position : de sujet de la narration qu'il était, l'enfant en devient l'objet. Le rôle de narrateur, cette fois, est tenu par Rémi Vavasseur, un adulte qui développe une relation privilégiée avec Fanie, fillette du voisinage dont le tempérament impératif n'est pas sans rappeler celui d'Iode ou de Bérénice : « On sent dans le mauvais caractère de Fanie, dit le narrateur, ce que les Grecs appelaient une *hamartia*, une faille qui la condamne aux dénouements tragiques, un mal que l'amour le plus profond ne pourra pas réduire, un orgueil qui n'admet pas de ne pas dominer tout à fait, tout le temps, son objet, son destin[14]. » Si on ne peut manquer d'être saisi, à la lecture de ce passage, par la constance avec laquelle Ducharme est revenu au fil de son œuvre à une conception unique et cohérente de l'enfance, en revanche il est impossible de ne pas remarquer qu'elle ne structure plus du tout le roman. L'autocratisme prend dans *Va savoir* les dimensions réduites d'un caractère de personnage, au demeurant secondaire (par opposition à « principal ») ; il n'imprègne pas l'ensemble de l'œuvre, pas plus qu'il ne fait office de principe régissant la distribution et la régulation des discours romanesques. La place qu'occupe Fanie dans l'univers adulte de Rémi accentue ainsi par contraste la distance qui sépare *Va savoir* des premiers romans : l'enfance n'est plus le moteur de la représentation, mais un objet extérieur à représenter. Brigitte Seyfrid-Bommertz a d'ailleurs très justement rendu compte de cette réalité, dans des mots qui valent la peine d'être cités :

> De la trilogie à *Va savoir*, c'est un renversement complet de perspective qui s'est opéré : on est passé du point de vue *de* l'enfant, volontaire, polémique, agressif, qui raye tout ce qui n'est pas lui-même, à un point de vue d'adulte *sur* l'enfant, marqué par la conciliation, la résignation et la nostalgie. Après le deuil de l'enfance, qui se signale déjà à la fin du *Nez qui voque* avec la mort de Chateaugué, et qui est réitéré dans *Les enfantômes* avec la mort de Férié, *Va savoir* nous apparaît comme un roman faisant le

[14] Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 (1994), p. 192-193.

> « bilan » : le narrateur, définitivement entré dans l'âge adulte, se retourne sur le monde perdu et autre qu'est l'enfance pour l'observer et tenter de rétablir avec lui une certaine connivence[15].

Le passage du point de vue *de* l'enfant, « volontaire, polémique, agressif », au point de vue *sur* l'enfant, « marqué par la conciliation, la résignation et la nostalgie », entraîne une transformation profonde de la forme romanesque. En réalité, ces qualificatifs pourraient s'appliquer tels quels aux rapports dialogiques qui se tissent à l'intérieur des romans, en référence respectivement à la poétique narrative de l'emprise et à la poétique narrative de l'abdication. Malgré leur caractère un peu impressionniste, et pour cette raison impropres à nourrir une typologie bien pondérée des « formes d'organisation romanesques du plurilinguisme social[16] » (mais est-ce vraiment nécessaire ?), ils possèdent une valeur théorique légitime, qui aide certainement à comprendre l'évolution de l'œuvre de Ducharme. N'était-ce pas André Belleau, d'ailleurs, qui nous proposait de ne « pas hésiter à conférer à l'instance de la narration des marques repérables qui soient à la fois résolument formelles et axiologiques », du type « autoritaire, permissif, distrait », « qui impose son langage à l'autre ou qui, à l'inverse, se laisse contaminer par les mots d'autrui[17] » ? Il s'agit peut-être, en définitive, de la seule façon valable de discriminer toutes les nuances dialogiques qu'il est possible de répertorier dans le vaste catalogue des œuvres narratives.

[15] Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 2000, p. 44.
[16] André Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *art. cit.*, p. 10.
[17] *Ibid.*, p. 13.

CHAPITRE 3 : LES ROMANS DE L'ENFANCE, VARIATIONS SUR UN THÈME AUTOCRATIQUE

L'unité de composition des romans de l'enfance dégagée sous le nom d'autocratisme ne doit pas cependant cacher les différences qui séparent *L'océantume*, *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*. Le propos général développé dans les pages précédentes mérite d'être nuancé à certains égards en ce qui concerne son application à la dimension singulière des trois œuvres. Une approche au cas par cas permettra ainsi de rectifier certaines approximations, en plus d'affiner le portrait du parcours d'écriture de Ducharme en mesurant la distance qui sépare, parmi les romans de l'enfance, une œuvre de l'autre. Sera privilégié pour ce survol analytique l'ordre qui correspond vraisemblablement à celui de l'écriture plutôt que celui des dates de publication[1] : *L'océantume*, *L'avalée des avalés*, *Le nez qui voque*.

***

Comme il a été indiqué plus tôt, une des particularités de *L'océantume* consiste en ce que l'autocratisme ne connaît pas véritablement de dégradation au fil du roman. Cela a sans doute à voir avec le fait que la narratrice Iode, contrairement à Bérénice ou à Mille Milles dans *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque*, ne dépasse guère le stade de l'enfance. Parce qu'elle est une enfant, parce qu'elle vit en retrait du village, Iode est exposée à un petit nombre de discours étrangers. Sa fonction de narratrice, qui nous donne à voir le monde par ses yeux et à entendre les paroles qui parviennent à ses oreilles, entraîne un affaiblissement de l'hétérologie romanesque. Des trois premières œuvres de Ducharme, *L'océantume* est celle où la représentation des discours d'autrui, tant quantitativement que qualitativement, est la plus anémique. Les discours sociaux, en particulier, sont très clairsemés. Ils se caractérisent par la place qu'ils accordent à ce que l'on a déjà nommé les « rumeurs de

[1] Franca Marcato-Falzoni, dans son livre sur les romans de l'enfance, affirme avoir vérifié l'ordre d'écriture auprès de Réjean Ducharme : « Quant à nous, nous désirons remercier sincèrement ici l'écrivain qui, bien que réticent à toute forme de publicité et de contact avec le public, a gentiment accepté de répondre à nos questions et nous a confirmé, par une tierce personne que nous remercions également, l'ordre exact dans lequel les romans ont été conçus et composés. » Franca Marcato-Falzoni, *Du mythe au roman. Une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB Éditeur, 1992, p. 13.

village », c'est-à-dire les propos communs, tenus en groupe par les habitants du village situé non loin des demeures d'Iode et d'Asie. Ces rumeurs constituent l'une des grandes originalités de *L'océantume*, car ils s'y inscrivent souvent sous une forme assez spéciale, que l'on pourrait appeler le *discours pseudo-individué*. Cette forme s'apparente d'un point de vue énonciatif à des paroles de personnages, dont la valeur véritable serait cependant collective : ce sont des discours directs à locuteurs individuels et anonymes qui présentent une pensée monolithiquement partagée par un groupe social précis (ici, les villageois). Le discours pseudo-individué se rapproche donc à la fois du discours de personnage et du discours social, dont il serait une catégorie intermédiaire dans la classification des types de discours romanesques présentée au premier chapitre. On en trouve un bon exemple dans le passage suivant où, après une escapade nocturne, Iode ramène auprès de sa famille Asie Azothe, dont la disparition a mis tout le voisinage sur un pied d'alerte :

> Toutes les fenêtres du manoir sont illuminées. Quatre voitures de police sont alignées dans la cour, de celles qui sont empanachées d'un lampion rouge. Asie Azothe est sur mes bras ; elle ne s'est pas réveillée. […] C'est celui de ses huit frères qui a deux doigts d'une main coupés qui m'ouvre. Arrivée au bout du hall, *toute la population du village* se rue sur moi. Ils sont tous en pâmoison. J'étriperais comme rien cette division blindée de banalité bête de la Milliarde, ces grosses valétudinaires et ces metteurs enceinte de grosses valétudinaires ! […] Je leur échappe de justesse. Je vole tant la haine m'excite. J'atteins le haut de l'escalier. Je laisse tomber mon fardeau sur son lit. Je saute par la fenêtre.
> — La petite sorcière !
> — C'est une incarnation du diable, une possédée !
> — Regardez ses yeux ; on dirait de la braise. Il fait trente degrés sous zéro et elle ne porte pas de moufles !
> — Mon doux Seigneur ! Elle ne porte même pas de bas !
> — Qu'attendons-nous pour la faire enfermer ?
> — Les niches de Mancieulles ne sont pas assez sûres pour un monstre pareil !
> — J'ai un neveu à Mancieulles : c'est un ange à côté d'elle. Il ne ferait pas de mal à une mouche. Tandis que cela, j'en suis sûre, n'hésiterait pas à donner l'estrapade à Sa Sainteté le pape Pie XII.
> — On a su qu'elle prend plaisir à dépecer vivants les petits animaux. (Oc, 91-93, je souligne)

L'extrait ne fournit aucune indication sur l'identité des locuteurs qui s'expriment en discours direct, outre le fait qu'ils appartiennent au groupe d'individus présent au moment de la prise de parole. Impossible de déterminer, par exemple, le nombre de locuteurs impliqués : chaque réplique est-elle prononcée par un individu différent ? Ou alors y en a-t-il plusieurs parmi elles qui relèvent d'un même locuteur ? De plus, en raison de l'anonymat des « personnages » (qui sont en fait des figurants, des êtres romanesques à peine

esquissés), les répliques s'avèrent interchangeables. Peu importe qui, d'entre les villageois, les prononce ; le discours pseudo-individué gomme les caractéristiques individuelles tant du locuteur que de son message pour mieux indiquer l'appartenance à un groupe social particulier et exprimer, en discours direct, l'idéologie de ce groupe, présentée comme rigide et consensuelle. Il s'agit, dans ce cas, de l'idéologie des villageois, qui comporte toujours dans *L'océantume* un aspect menaçant, directif, répressif[2].

Au village, qui sert de « fond social » au roman, il y a un consensus idéologique très fort, ou autrement dit il n'y a aucune différenciation idéologique entre ses différents habitants, ses différentes classes sociales, ses différents groupes d'âge, ses différents corps professionnels, etc. Nous ne percevons en provenance du village aucun discours autre que celui de la rumeur, qui concerne invariablement la vie des principaux personnages individués : Iode, Asie, Inachos, Ina, Van der Laine. Ces personnages sont considérés comme des marginaux, ce que ne manque pas de signifier, sur le plan spatial, leur établissement à l'extérieur des limites du village. Il y a donc dans *L'océantume* une nette différence entre les discours des personnages et les discours qui circulent sous une forme plus ou moins anonyme et collective dans cette petite « société » qu'est le village : ils s'opposent, ils s'excluent, ils sont hétérogènes et incompatibles. Le « social », dans *L'océantume*, ou en tout cas au village, se résume à un ensemble monolithique, uni et figé du point de vue de l'idéologie, qui s'exprime dans un discours univoque et non compatible avec la vie de l'individu. Ce que, pour Iode, la Milliarde était à l'échelle du monde, le village l'est à l'échelle de son environnement restreint. Évidemment, cette réduction de la diversité sociale des discours sert la poétique narrative de l'emprise, qui se trouve favorisée par le fait que la narratrice dispose de peu de voix et d'idéologies auxquelles confronter les siennes. La suprématie, en quelque sorte, est entretenue par la rareté des adversaires, des points de vue opposés. De plus, comme le roman ne représente pas la réalité sociale dans toute sa profondeur et sa diversité, il est permis à la narratrice de fabuler plus librement, de maintenir avec sérieux son idéologie d'autonomie et de domination sur les autres. (Mille Milles, au contraire, sera contraint de prendre ses projets pour ce qu'ils sont : des

[2] On y reconnaîtra l'un des quelques emprunts plus ou moins parodiques de *L'océantume* au romantisme noir – semblable sur ce point, comme d'ailleurs sur bien d'autres, aux *Chants de Maldoror* – : la foule de villageois enragés pourchassant Iode, ancienne habitante du château situé à proximité du village qui se livre à des activités immorales, qui pactise avec le mal, etc.

affabulations, une échappée dans l'imaginaire ; il ne peut plus se prendre au sérieux, puisqu'il connaît mieux la réalité sociale et a découvert que celle-ci n'est pas compatible avec ses idéaux.)

Le traitement réservé aux paroles de personnages ne diffère pas fondamentalement de ce que l'on peut observer quant aux discours sociaux : ils jouissent d'une faible représentation. Iode se positionne farouchement contre l'idéologie des autres personnages, qui disposent rarement du droit de s'exprimer en mode direct, sans passer par le filtre de la narration en discours rapporté. Lorsque c'est leur voix propre qui résonne dans le roman, Iode s'empresse habituellement d'y joindre un commentaire restrictif, critique ou polémique. Les seuls cas d'exception témoignent habituellement d'une certaine compatibilité avec l'idéologie de la narratrice. (Par exemple, les plus longues prises de parole d'Ina et de Faire Faire sont consacrées à la valorisation de l'enfant et la dévalorisation de l'adulte.) La faible liberté de parole des personnages entraîne nécessairement une diminution de leur profondeur de caractère, indissociable de la représentation de leur discours au sein du roman. La superficialité ou le rendu un peu caricatural de leur personnalité est un trait qui distingue *L'océantume* des autres romans de l'enfance. On verra par exemple que dans *L'avalée des avalés* le discours des parents de Bérénince, Mauritius Einberg et Mme Brückner, occupe une place beaucoup plus importante que celui des parents d'Iode et qu'il soutient une sorte de structure discursive fondée sur l'opposition entre l'idéologie juive paternelle et l'idéologie catholique maternelle.

La composition de la voix narrative reflète directement la faible dimension hétérologique de l'œuvre : elle présente un degré de « pureté » idéologique assez élevé, où la part des discours étrangers s'avère minime. L'incorporation des paroles d'autrui à la narration privilégie la plupart du temps des méthodes qui permettent de les tenir dans une certaine distance d'énonciation ; c'est dans cette optique qu'Iode recourt largement à des formes de discours rapportés monovocales qui tracent clairement la ligne de partage entre le discours enchâssant et le discours enchâssé : discours indirect (lié), discours direct (lié) intégré dans le corps de la narration avec des guillemets. Au contraire, les phénomènes bivocaux tels que le discours indirect libre, les différents procédés d'ironie et de parodie ainsi que le discours direct subverti occupent une place plus limitée que dans *L'avalée des*

avalés et *Le nez qui voque*. La critique directe et monovocale des discours étrangers, en revanche, compense de sa présence accrue le faible apport critique et polémique des effets bivocaux. Le monologisme prononcé de *L'océantume*, observable tant dans sa composition générale (hétérologie) que dans l'étanchéité de la voix narrative, contribue fortement au caractère autocratique de l'œuvre.

Dans un même ordre d'idées, on remarque que le processus engendrant l'affaiblissement de l'autorité narrative, observable dans les discours de Bérénice et de Mille Milles, ne survient à aucun moment dans *L'océantume*. Dans les autres romans de l'enfance, le renversement de l'hégémonie des narrateurs passe principalement par l'infiltration des discours étrangers dans la narration, qui finit par se fissurer sous l'effet de la pression intérieure. L'imperméabilité du discours d'Iode rendant impossible ce type d'invasion, la mise en cause de l'autorité énonciative de la narratrice se contentera de méthodes secondaires, périphériques, temporairement efficaces. On en trouve un premier exemple dans l'emprisonnement d'Iode à l'asile de Mancieulles, une stratégie qui réduit pour un temps son pouvoir d'énonciation puis son isolement idéologique. Lors de ce séjour forcé, elle s'évertue à garder le silence en présence de Faire Faire, qui tente de la charmer, de briser l'autonomie d'Iode pour la rendre dépendante de sa personnalité mystérieuse et séduisante (ce qui ressemble étrangement, par ailleurs, à une parodie du transfert psychanalytique). À ce moment, l'économie des discours s'en trouve renversée : les paroles de Faire Faire occupent une place de premier plan, tandis qu'Iode parle peu et réduit ses interventions narratives, qui deviennent moins critiques à mesure que le charme de Faire Faire opère sur elle. Elle se laisse alors berner par l'hypocrisie de la « médecin » et finit par lui révéler son « plus grand secret » : elle s'est « érigée en république autocratique » (Oc, 123). Faire Faire a réussi à percer la carapace idéologique de sa jeune « patiente » et à pénétrer son être intime. Cet événement, toutefois, n'aura pas vraiment d'incidence à long terme sur la poétique narrative de l'emprise ; il ne s'agit, en quelque sorte, que d'un intermède.

L'essai le plus agressif d'affaiblissement de l'autorité discursive, et probablement le meilleur exemple du genre pour *L'océantume*, se produit alors qu'Inachos cherche à prendre sa revanche sur Iode, qui s'est attiré l'inimitié de son frère en raison de son caractère contrôlant et dominateur. Ces représailles s'inscrivent dans le roman d'une telle

façon qu'elles viennent momentanément inverser du tout au tout le rapport des forces discursives. Un soir, Iode trouve dans sa chambre Inachos, qui a fouillé « dans tous les tiroirs de toutes mes commodes », dit-elle : « Il est plongé dans la lecture des notes que j'ai rapportées de mon voyage en France, le porc ! » (Oc, 197) Remarquant l'arrivée de sa sœur, Inachos « lance par-dessus son épaule un sourire insolent » puis, continue Iode, « pour qu'il n'y ait plus de doutes dans ma petite tête quant à son attitude à l'égard de sa conduite, il se met à lire à haute voix, d'un air toujours plus goguenard » un extrait du journal de voyage (Oc, 197). C'est alors Inachos qui prend, du point de vue énonciatif, le contrôle du roman. De première locutrice qu'elle était, Iode se retrouve déclassée, impuissante, au rang d'interlocutrice passive : « Jusqu'à quelle heure cela va-t-il durer ? Nous sommes tous les deux debout. Mais je ne peux pas l'arrêter et il ne peut pas s'arrêter. Si je lui disais : "Arrête-toi, tu me fais mal", il rirait : me faire mal, il en est convaincu, est ce qu'il veut. » (Oc, 199) Tandis qu'habituellement le discours d'Inachos est subordonné à celui d'Iode, c'est à ce moment le discours de sa sœur qui est subordonné au sien. Pour deux longues pages, Inachos s'empare, par l'intermédiaire du journal, des paroles d'Iode et les fait passer sous le joug de son énonciation. Les informations contextuelles (« d'un air toujours plus goguenard », etc.) nous indiquent la position idéologique du nouveau « premier locuteur », l'intention et l'intonation qu'il superpose aux mots écrits par sa sœur : il procède, comme le fait parfois Iode, à une ironisation du discours enchâssé. C'est l'arroseur arrosé ! Fait caractéristique qui témoigne bien du monologisme de *L'océantume*, cette ironie n'est pas à proprement parler un phénomène de discours (bivocal), mais un phénomène de contextualisation. Elle résulte des informations contextuelles transmises par la narratrice (le sourire insolent, l'attitude hautaine, le ton goguenard emprunté lors de la lecture à haute voix), et non d'un effet directement observable dans le discours d'Inachos. Telle qu'elle apparaît dans le roman, la longue réplique d'Inachos reproduit l'extrait du journal dans sa forme écrite originale, sans modification. Iode l'aurait lu elle-même qu'il aurait été transcrit dans le roman de la même façon. Cela tient au fait que la forme romanesque est beaucoup moins apte à rendre ces phénomènes d'interférence idéologique lorsqu'ils relèvent d'un autre matériau sémiotique que le langage verbal (ici, l'intonation et la mimique). L'absence de bivocalité crée une continuité avec les autres phénomènes discursifs de *L'océantume* décrits jusqu'ici : ils démontrent une tendance au monologisme

et au cloisonnement des discours. On pourrait même ajouter que, malgré l'intervention d'Inachos, c'est presque la voix « pure » d'Iode qui se fait entendre – sans transformation, en tout cas, qui procède à partir d'un matériau spécifiquement romanesque. Encore une fois, si la poétique narrative de l'emprise a été déstabilisée un court instant, elle n'en continuera pas moins à dominer souverainement l'ensemble des régulations discursives du roman. Il s'agit d'une caractéristique qui distingue fondamentalement *L'océantume* des deux autres romans de l'enfance.

On sait que Réjean Ducharme, au dernier moment, a apporté de nombreuses modifications à cette œuvre, dont la moindre n'est pas celle qui l'a amené « à écrire le mot "FIN" à la page 192 d'un jeu d'épreuves qui en comptait à l'origine 341, supprimant ainsi près de la moitié du roman initial[3] ». La longue partie supprimée aurait-elle comporté davantage de ressemblance avec *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque* ? Aurait-elle témoigné de la dégradation du modèle autocratique ? Il est possible de se faire une idée approximative de cette « seconde moitié » du récit qui a été évacuée du roman grâce au « Fragment inédit de *L'océantume* », d'une vingtaine de pages, publié dans un numéro spécial d'*Études françaises* sur Ducharme[4]. Cet extrait rend compte d'une partie du long voyage qu'Iode, Asie, Inachos, Ina et Faire Faire prévoyaient entreprendre le long du littoral de l'océan Atlantique, de Saint-Jean jusqu'au cap Horn. *L'océantume* se termine précisément au début de ce voyage, alors qu'Iode et ses compagnons atteignent l'océan, qui « pue à s'en boucher le nez » (Oc, 263). Il associe dans une finale dysphorique la fin du récit – mais aussi le *début* du voyage – avec la fin de l'enfance, notamment occasionnée par la présence d'Ina et de Faire Faire, deux personnages adultes qui, en cherchant à renouer avec le monde de l'enfance et sa « pureté », le souillent immanquablement de leur présence :

> Une fois le train reparti je suis frappée comme par une révélation par la présence à nos côtés de Faire Faire et Ina. Que font-elles ici ? Qui les a laissées s'introduire dans nos secrets d'enfants ? L'ombre qu'elles projettent déjà sur le littoral détruit toute l'envie que j'en avais et fait pousser à sa place un mépris et un désespoir tels que jamais je n'en ai connu. Je les regarde fixement, sentant en moi tout s'écrouler, mes yeux

[3] Fiche descriptive, intitulée « *L'océantume*, épreuves révisées, 1968 » et rédigée par Bibliothèque et Archives Canada. Elle accompagnait cette fameuse page 192, exposée aux côtés d'autres documents archivistiques à la bibliothèque Gabrielle-Roy dans le cadre du Festival Québec en toutes lettres, dont l'édition de 2011 portait sur Réjean Ducharme.

[4] *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, « Avez-vous relu Ducharme ? ».

> piquant comme quand on ne peut pas s'empêcher de se mettre à pleurer. Adieu salut ! Adieu rédemption !
> Je marche derrière eux vers l'océan, *souffrant comme Léda quand le cygne a introduit en elle son long bec emmanché d'un long cou*, étant sûre de me tromper, ayant la certitude de marcher vers ma perte. (Oc, 262-263, je souligne)

Sur les épreuves corrigées, ce passage apparaît à la page 192, quelques lignes au-dessus du mot « FIN ». Il est intéressant de remarquer que la correction la plus importante apportée par Ducharme à cette page, outre le raturage de ce qui constituait le début de la « deuxième moitié » du récit original, consiste en la modification de « souffrant comme une folle » par « souffrant comme Léda quand le cygne a introduit en elle son long bec emmanché d'un long cou » (voir le passage souligné dans la citation ci-haut). Cette correction a vraisemblablement pour but de produire un effet d'aboutissement, un effet de chute là où le roman n'était pas censé se terminer. La modification nous indique donc le rapport de première importance entre la fin du roman et la fin de l'enfance, symbolisée, grâce à l'allusion au mythe de Léda, par le dépucelage, la pénétration.

Cependant, cette image sexuelle ne manque pas de surprendre par son apparition spontanée. Alors que dans *L'avalée des avalés* et *Le nez qui voque* la problématique sexuelle, qui intervient à partir de l'adolescence, est longuement débattue et combattue avant de gagner le combat qui l'oppose à la volonté des héros, elle se manifeste subitement dans *L'océantume*, sans avoir été véritablement préparée chez Iode par la transition de l'enfance à l'adolescence, avec tout ce que celle-ci apporte de changements physiologiques et psychologiques[5]. Il semble bien que cette arrivée un peu brusque de la sexualité victorieuse et de l'enfance outragée soit l'effet de la suppression de la seconde partie du roman initial, où ce thème était probablement appelé à mûrir plus longuement et à apparaître progressivement. Car si *L'océantume* se solde par la fin des « secrets d'enfants » (Oc, 262), il y a fort à parier que la longue partie supprimée, quant à elle, faisait coïncider le début du grand voyage avec le début de l'adolescence d'Iode, d'Asie et d'Inachos. Le « Fragment inédit » publié dans *Études françaises* permet, avec une certaine réserve

[5] Il y a bien certains passages allusifs concernant Faire Faire, comme ceux-ci : « Son souffle de plus en plus chaud, court et bruyant, me passait par la tête comme un vertige » (Oc, 130) ; « Elle m'a prise dans ses bras ; ce qui fait que nous avons eu chaud » (Oc, 151) ; « Moi, qu'elle a instruite et déniaisée, je la comprends et la défends. » (Oc, 248) Toutefois, ils ne s'avèrent jamais dysphoriques, comme c'est le cas pour l'image inspirée du mythe de Léda. Chez les personnages adolescents de Ducharme, il y a un rejet de la sexualité qui ne se manifeste pas encore chez Iode, du moins avant les dernières pages de *L'océantume*, avec l'image de la pénétration douloureuse.

évidemment, de corroborer cette hypothèse, car il atteste que la thématique sexuelle prend de l'ampleur et qu'elle commence à faire son chemin dans la vie des personnages enfants. Il y a d'abord ce couple de nouveaux compagnons, Hivv et Sultrée, dont on apprend qu'« ils sont les seuls sans cravates » et que « cela les affecte autant que d'être sans amour ». Iode continue ainsi : « L'amour ! L'amour ! "Je ne pourrais pas vivre sans faire l'amour au moins une demi-fois par semaine", dit Hivv à qui veut l'entendre. » (FI, 229) Il y a ensuite une forme de désir qui s'insinue entre Asie et Inachos, ce qui a pour effet d'attiser la jalousie d'Iode. À la manière de Bérénice et de Mille Milles, elle voit dans la sexualité naissante d'Asie une entrave aux projets de grandeur qui ont nourri leur idéologie d'enfants terribles. Acrimonieuse, elle adresse à son amie les reproches suivants : « Tu n'as qu'à dire : "J'aime mieux faire des cochonneries avec Inachos que me frayer avec toi un passage jusqu'au néant." C'est tout, lâche ! C'est tout, Judas. C'est tout, petite nature ! » (FI, 238) Enfin il y a jusqu'à l'esprit d'Iode elle-même où commence à se répandre le désir charnel sous la forme d'une attirance sexuelle envers Sultrée. De ses compagnons Iode dira : « Excepté Sultrée, dont j'ai comme envie, je ne peux plus les sentir. » (FI, 235) Le « Fragment inédit » incite d'ailleurs à croire que ce désir prendra la forme d'un crescendo et qu'il deviendra de plus en plus difficile à ignorer. La « suite » supprimée de *L'océantume* se rapprocherait en cela des deux autres romans de l'enfance, où la sexualité s'insinue progressivement dans la conscience des narrateurs et vient y entraver la volonté de solitude et d'autonomie si importante à la mise en place de la poétique narrative de l'emprise. Mais faute de documentation suffisante sur cette partie retranchée, et surtout compte tenu du choix de Réjean Ducharme quant à la composition définitive de *L'océantume*, il faut reconnaître que cette œuvre se distingue des deux autres par son autocratisme plus affirmé, qui maintient sa tyrannie narrative jusqu'à la fin du récit.

***

Des trois romans qui composent la trilogie de l'enfance, c'est *L'avalée des avalés* qui s'étale sur la plus longue période de temps, grâce à quoi il met en scène toutes les étapes d'un cheminement idéologique qui témoigne du passage de l'enfance à l'âge adulte, en passant par l'adolescence. L'amplitude du parcours de vie couvert en fait une sorte de

synthèse ou de mise en abyme de l'ensemble de la trilogie, dont il résume les grandes lignes. Il est d'une certaine façon le pilier central des romans d'enfance. *L'avalée des avalés* se distingue nettement de *L'océantume* par un plurilinguisme plus affirmé, par une intégration plus substantielle de discours variés et hétérogènes. Cette pluralité de discours extérieurs à Bérénice aura pour effet de fragiliser l'étanchéité de sa narration et d'installer progressivement dans sa conscience des voix intérieures qui s'opposent idéologiquement. On observe dès l'enfance, c'est-à-dire dès le début du récit, l'expansion du plurilinguisme romanesque (par rapport à *L'océantume*) ainsi que ses effets sur l'interaction dialogique entre les discours. La présence imposante de deux discours parentaux fortement opposés dans leurs orientations entraîne chez la jeune Bérénice un schisme idéologique dont les racines plongent jusqu'au cœur de son être. Le farouche antagonisme du père autoritaire, Mauritius Einberg, et de la mère ensorcelante, la belle Mme Brückner, leur adhésion à la religion judaïque pour l'un et à la religion catholique pour l'autre, leur combat pour éduquer et influencer les enfants selon leur mentalité respective, tout cela leur assure, dans le roman en général et dans la voix narrative en particulier, une place, un écho qui ne trouve aucun équivalent dans *L'océantume*. Le combat qu'ils se livrent, souvent par l'intermédiaire de leurs enfants, se reflète directement dans le discours de Bérénice qui, si elle s'efforce autant que possible de les renvoyer dos à dos par des procédés de distanciation (critique monologique, dialogue polémique, ironie, parodie, etc.), ne peut que dans une certaine mesure seulement échapper à leur emprise :

> Einberg me prend à part et, jouant toujours le rôle le plus ingrat, m'incite à ne prêter qu'une oreille circonspecte aux avances des blonds d'entre mes cousins. Il me dit que, parce que je suis juive, les Polonais m'en veulent. Ils ne seraient pas bien méchants mais, comme tous les Gentils, l'histoire, la propagande et la jalousie les porteraient d'une façon irrésistible à vouloir du mal à ma race et à ma personne. Bérénice, ma fille, méfie-toi, garde tes distances. S'ils veulent te faire penser qu'il est honteux d'être juif, ne te laisse pas faire. Bien, papa, je ne les entendrai pas, je ne les verrai pas. J'enverrai ces brutes incirconcises se faire écouter et regarder ailleurs ! Chat Mort [la mère] aussi me fait un petit sermon. Elle me dit que mon cœur est à tous, qu'il faut que je le divise en parties égales et en donne un morceau à chacun. Elle parle de mon cœur comme d'une tarte qui mettrait l'eau à la bouche de tous mes cousins. J'ai des cousins bizarres : ils aiment la tarte au pus et au vinaigre. Elle me dit que certains d'entre eux ne parlent pas un mot de français […]. Bien, maman, j'apprendrai le russe, l'anglais et le polonais. Et quand je serai grande, j'aurai appris tellement de langues, j'aurai une si belle personnalité, que ceux qui me verront passer me prendront pour la Vénus de Milo. (AA, 75-76)

L'exposition forcée à ces deux discours d'autorité, loin d'entraîner une quelconque forme de soumission, incite surtout Bérénice à accomplir plus énergiquement ses desseins autocratiques. C'est pourquoi, malgré leur présence importante dans l'environnement de Bérénice, ils n'abolissent en rien la poétique narrative de l'emprise. Disons plutôt qu'ils la fendillent, et que c'est par ces mêmes lézardes que s'engouffreront plus tard les autres discours étrangers qui mèneront à sa perte. On note donc que, dès l'enfance de Bérénice, la famille, bien qu'elle vive sur une île, en périphérie des agglomérations humaines, consiste en une sorte de microsociété « multiculturelle » dont les membres occupent des positions idéologiques très différenciées et globalement structurées par des discours sociaux bien identifiables, issus notamment du domaine religieux. Voilà qui diverge foncièrement du portrait discursif de l'enfance brossé par *L'océantume*. D'ailleurs, la représentation plus approfondie tant des discours de personnages secondaires que de certains discours sociaux entraîne l'abandon de ces rumeurs de village qui étaient typiques du premier roman de l'enfance. Les mots de la société ne forment plus ce bloc homogène qui sort invariablement de la bouche de n'importe quel villageois ; avec *L'avalée des avalés*, dont le plurilinguisme a davantage imprégné la composition, ce genre de procédés devient difficilement praticable.

Pour cette raison, la poétique narrative de l'emprise emprunte dans ce roman des voies plus ouvertement dialogiques, qui procèdent davantage de la bivocalité et de l'hybridation discursive. Elle s'acclimate à la plus grande interpénétration des discours. On a pu le constater avec la longue citation qui précède, où les paroles d'Einberg et de Brückner ne sont pas rendues en discours direct (lié) mais intégrées à la narration par des procédés qui atténuent les frontières énonciatives entre les discours enchâssant et enchâssé. Il en résulte une espèce de dialogue reconstitué, de réalisation fictive, dont les répliques portent la trace déformante de l'idéologie de Bérénice. Tout le passage est imprégné d'une ironie (un phénomène bivocal dissonant) qui tourne en dérision tant le point de vue du père que celui de la mère. Dans *L'avalée des avalés*, la représentation des paroles d'autrui emprunte souvent des voies similaires, où elles ne sont pas directement énoncées par leur locuteur, mais relayées par Bérénice, qui les filtre au passage, souvent au moyen de procédés bivocaux.

Le début du roman, qui vaut la peine d'être soigneusement analysé, en dit long à ce sujet. Après quelques considérations sur le thème de l'avalement – symbole du rapport conflictuel entre le monde tel qu'il procède de la conscience et des perceptions du sujet, et le monde en tant qu'entité extérieure imposée au sujet –, Bérénice file le thème de la solitude à l'intérieur d'un long passage monologique de type réflexif. La forme est tout à fait adaptée à son contenu : la narratrice n'y traite que de soi et de son angoisse existentielle, sans qu'on puisse surprendre dans son discours de renvoi à des paroles étrangères – une seule exception, de peu d'importance : « Ils disent que les morts mangent les pissenlits par la racine. » (AA, 10) On comprend aisément, dès ces premières pages, avec des formules telles que « je suis seule et j'ai peur », (AA, 10) « on ne peut rien contre la solitude et la peur » (AA, 10) ou « on reste dans le vide, seul » (AA, 11), que Bérénice adhère à une idéologie de la solitude et qu'elle la projette dans la forme du roman, dans la façon dont les discours y sont agencés : c'est elle, en effet, et elle seule, qui parle d'elle-même et de son rapport existentiel au monde. Puis s'installe le thème de l'altérité, qui prolonge celui de la solitude et précède de peu l'apparition des paroles d'autres personnages dans le roman. Corollaire de l'isolement existentiel, l'impossibilité d'une réelle communication avec autrui est vivement ressentie par Bérénice : « il ne faut pas s'occuper des autres : ils sont ailleurs » (AA, 11) ; « les autres c'est loin. Les autres, ça se sauve. » (AA, 11). De cette figure générale de l'Autre on passe bientôt à des figures bien réelles, des figures qui occupent une place prépondérante dans l'environnement de la jeune héroïne, ses parents : « Mon père est juif, et ma mère catholique. La famille marche mal, ne roule pas sur des roulettes, n'est pas une famille dont le roulement est à billes. » (AA, 11-12) Cependant, dans le cadre de cette présentation de la famille, qui occupe la fin du premier chapitre, jamais Bérénice n'accordera directement la parole à son père ou sa mère. Elle se réservera le droit de transmettre leurs discours subjectivement, de les déformer par divers procédés de rapport bivocal. La vision de Bérénice exposée dans les premières pages du livre a donc valeur de programme d'un point de vue énonciatif : « les autres, c'est loin » s'applique tout aussi bien à la distribution des discours à laquelle procède l'instance narrative.

Le passage qui rend compte des idéologies paternelle et maternelle présente une dialogisation complexe et est extrêmement significatif du point de vue de la distribution des

discours dans le roman. La représentation des discours de « M. » et « Mme » Einberg au sein de la narration donne lieu à de nombreux passages bivocaux, évidemment de nature dissonante. Bérénice emploie ce procédé pour déclasser les idéologies religieuses-parentales dès leur première apparition dans le récit, sans que celles-ci aient la chance de pouvoir s'exprimer librement, selon leurs mots propres et le point de vue qui leur appartient. En ce début de roman, la déformation des paroles des parents Einberg s'appuie principalement sur l'exagération, à la fois polémique et parodique, de deux éléments : l'inimitié et la froideur de leurs relations ainsi que les valeurs de propriété et de possession qui déterminent leur pacte de « division des enfants » (AA, 12). Ce dernier stipule que « le premier rejeton va aux catholiques, le deuxième aux juifs, le troisième aux catholiques, le quatrième aux juifs, et ainsi de suite jusqu'au trente et unième » (AA, 12), faisant ainsi officiellement de Bérénice l'enfant du père Einberg et de Christian l'enfant de la mère Brückner. Le premier des deux éléments, la froideur, transparaît dans les appellations auxquelles recourt Bérénice pour nommer ses parents, qui reviendront peu ou pas du tout dans la suite du roman : « M. Einberg » et « Mme Einberg ». On comprend que ces deux termes sont calqués sur le langage des parents eux-mêmes, sur la façon dont ils s'interpellent l'un l'autre : avec une politesse feinte qui masque de la froideur et du mépris. Dans la bouche de Bérénice, ils résonnent avec une certaine ironie, avec une distance critique qui reconduit la distance dans laquelle se tiennent le père et la mère. Le deuxième élément, quant à lui, est présent dans tous les passages bivocaux du premier chapitre, ouvertement ou en filigrane. Il permet à Bérénice de mettre en relief ce qu'elle condamne dans le discours de ses père et mère, soit le fait qu'ils traitent leurs enfants comme des avoirs qu'il faut jalousement préserver de l'autre parent, ou comme des trophées qui témoignent de l'identité du vainqueur du conflit familial. Bérénice retourne ainsi contre ses parents leurs propres mots, en particulier ceux qui renvoient à l'idée de possession, avec une lourde charge de désapprobation.

> M. Einberg voit d'un œil irrité son *avoir* jouer avec l'*avoir* de Mme Einberg. (AA, 12, je souligne)
>
> Il pense que Mme Einberg se sert de Christian pour mettre le grappin sur moi, pour me séduire et me *voler*. (AA, 12, je souligne)
>
> Ils nous ont. Ils sont sûrs qu'ils nous ont. Ils nous ont, ils nous gardent. Mme Einberg a Christian et elle le garde. M. Einberg m'a et il me garde. (AA, 12)

> Je ne suis qu'une fille. Einberg m'a, mais il n'est pas content de m'avoir. Il est jaloux de l'autre. Il aimerait bien mieux avoir Christian. Une fille, ce n'est pas bon, ça ne vaut rien. (AA, 13)

Même si d'un point de vue énonciatif tous ces passages relèvent du discours de Bérénice, notre « sensibilité dialogique » nous permet de comprendre qu'ils n'appartiennent pas à son véritable langage mais qu'ils sont des emprunts, polémiques et bivocaux, tirés du discours parental et exagérés à des fins de distanciation idéologique, un peu comme s'ils étaient mis en relief pour mieux démontrer leur ridicule. Il est évident que Bérénice ne pense pas que « son père l'a », qu'elle est son « avoir » ou qu'« une fille, ce n'est pas bon ». Au contraire, le roman en entier montrera comment elle fait tout ce qui est en son pouvoir pour rendre fausse cette pensée d'Einberg : ses revendications autocratiques en dépendent. On remarquera enfin un dernier passage bivocal, toujours tiré du premier chapitre, qui participe du portrait familial brossé par Bérénice. Il diffère des précédents exemples par sa composition dialoguée et intégrée au discours narratif ainsi que par son ironie de contexte foisonnante. Un peu comme dans le long extrait analysé plus haut, la forme du dialogue « narrativisé » implique que la bivocalité opère sur des paroles rapportées en discours direct libre[6], ce qui lui donne une tonalité particulière.

> Ils l'ont mis dans une enveloppe et ils l'ont expédié à un camp de scoutisme. Va faire des B. A., Christian, loin de ta petite sœur vénéneuse ! […] Mme Einberg n'est pas d'accord. Laissez donc ces enfants tranquilles, espèce de fou ! M. Einberg, le maître des départs, ne veut rien savoir, tient son bout. Si tu n'envoies pas ton moutard faire des B. A., j'envoie ma moutarde faire des gammes ! Les voyages déforment la jeunesse ! crie-t-elle ! Les voyages forment la jeunesse ! crie-t-il. (AA, 13)

L'intégration du dialogue dans le corps de la narration, de même que l'atténuation des frontières discursives par l'absence de guillemets, sert la poétique narrative de l'emprise : Bérénice incorpore, « avale » les discours des autres, et leur enlève par la même occasion la possibilité de s'exprimer par eux-mêmes. Il s'agit cependant d'un procédé à double tranchant, dont l'envers tient à la présence accrue de paroles étrangères amalgamées à la narration. Les discours des parents sont bien incrustés dans le paysage intérieur de Bérénice et ils ne peuvent manquer d'y exercer une influence néfaste aux projets hégémoniques de l'héroïne.

[6] Malgré la présence d'incises à certains endroits, il me semble que *discours direct libre* demeure un terme adéquat, étant donné l'intégration au discours narratif et la déformation ironique.

La première remarque qui vienne à l'esprit sur ce sujet concerne l'origine de l'autocratisme chez Bérénice. Cette particularité tant caractérielle que narrative constitue une réaction au pacte de division des enfants et à la notion de possession qui traverse le discours parental. L'autonomie revendiquée par la jeune narratrice procède ainsi directement de l'idéologie des parents ; elle en est la fille idéelle. Loin de s'ériger *ex nihilo* sans prendre appui sur des ensembles discursifs préexistants, le discours autocratique de l'héroïne trahit l'influence de l'idéologie parentale, qui constitue paradoxalement la première autorité dont elle cherche à s'émanciper. On reconnaîtra clairement, dans les extraits suivants, le discours source d'où originent les considérations sur la *possession* de soi et des autres :

> Je ne suis pas le meilleur ami de l'homme. Je suis quelqu'un et je m'appartiens. (AA, 19)
>
> Christian ! Constance Chlore… Que sont-ils ? Je suis le général et ils sont les forteresses à prendre. Je m'empare d'eux. Je les vole à qui les possède. (AA, 43)
>
> Ne te perds pas. Garde ton âme bien serrée dans tes bras, Bérénice Einberg. (AA, 52)
>
> En bérénicien, le verbe être ne se conjugue pas sans le verbe avoir. (AA, 337)

Ce premier ascendant exercé à la fois par le père et la mère ne doit cependant pas cacher l'opposition tranchée qui sépare les discours des deux parents et dont les répercussions affecteront l'agencement des voix intégrées à la conscience de Bérénice. Comme le remarquait judicieusement Michel Van Schendel à propos de *L'avalée des avalés*, « l'indécision qui prend l'aspect d'un va-et-vient continu entre l'adhésion et l'isolement, entre la conquête et le ghetto, est le lieu authentique du récit de Réjean Ducharme[7] ». L'attitude proprement schizophrénique[8] de l'héroïne semble bien s'expliquer par une exposition soutenue à deux idéologies antagoniques, par l'appartenance à deux groupes sociaux différents (juif et catholique) dont les représentants principaux, M. Einberg et Mme Brückner, eux-mêmes ennemis, refusent toute tentative d'intégration. Les discours parentaux jouissent d'une autorité première sur le développement des enfants ; ils façonnent durablement la formation de leur identité, surtout en bas âge, où l'enfant, encore pratiquement vierge de toute orientation idéologique, absorbe comme une éponge les valeurs (et les conflits de valeurs) véhiculées dans son entourage. La situation familiale des

[7] Michel Van Schendel, « Ducharme l'inquiétant », *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1992, p. 270.
[8] Au sens étymologique de *schizophrénie* : état de celui qui a l'esprit (*phrên*) fendu *(skhizein*, « fendre »).

Einberg laisse ainsi la trace d'une fracture profonde dans l'être de Bérénice. Ce morcellement idéologique balance entre les deux positions suivantes. Le discours juif d'Einberg, très stéréotypé[9], se caractérise par sa fermeté et son autorité, par sa pugnacité et sa rhétorique guerrière. Il dénote une certaine méfiance envers les « Gentils », témoigne d'un sentiment de persécution et d'exclusion, manifeste l'assurance d'appartenir au peuple élu. Le caractère de Bérénice reconduit certains idéologèmes de ce discours juif quant à la solitude, à l'autonomie, à la mise à distance des autres. Einberg encourage d'ailleurs sa fille à limiter les contacts avec ceux qui ne partagent pas le même horizon religieux, dont au premier chef Mme Brückner et Christian, qui représentent en réalité la part la plus importante (les deux tiers, pour être précis) de son environnement social immédiat, la famille. C'est ainsi que Bérénice reconduit, mais en les intégrant à la position interprétative qui est la sienne, certains traits du discours juif de son père, perceptibles dans des passages de ce type : « Je trouve mes seules vraies joies dans la solitude. Ma solitude est mon palais » (AA, 20) ; « Et puis je me méfie des contacts. Un contact est une lézarde, une disponibilité offerte au mensonge, à la déception et à l'amertume. » (AA, 188) Le discours catholique de Mme Brückner, quant à lui, se caractérise par sa tendresse maternelle, par l'amour du prochain et la compassion (bien que cette tendresse soit en partie court-circuitée par le fait que Bérénice n'« appartienne » pas à sa mère). Contrairement au discours paternel, il prône l'ouverture aux autres et l'abandon aux forces émotives qui commandent le retrait de la solitude. Malgré le rejet virulent dont il est l'objet, il viendra rejoindre chez Bérénice le besoin de contact humain que l'attitude autocratique empêche de combler et il s'implantera dans la conscience de l'héroïne en tant que voix s'opposant aux entreprises d'indépendance et d'isolement. Certains passages de *L'avalée des avalés*, dont celui-ci, témoignent admirablement de cet affrontement plurivocal (mais pas bivocal au sens strict) inscrit dans le discours intérieur de Bérénice :

> *Néanmoins, cette nuit, maintenant, les jambes contre les petites jambes froides de Constance Chlore, je me sens calme, jolie, benoîte, presque heureuse.* Je m'y oppose ! Je n'ai pas le droit de me sentir presque heureuse ! C'est ridicule ! C'est illogique ! Quoi ? Je serais heureuse… après tout ce qui m'a été fait ! Je jette dehors ces

[9] Élisabeth Nardout-Lafarge a d'ailleurs produit une excellente étude qui englobe ce sujet : « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 89-104. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 91-103.

> sentiments ridicules et illogiques. À grands cris, je rappelle la haine et le désespoir. […]
> — *Nous nous fichons de tout ça, répond ma voix. Nous sommes presque heureuses cette nuit, les jambes contre les petites jambes froides de Constance Chlore.*
> Ce n'est pas vrai ! Que m'ont-ils fait encore ? Ô Satan, que je me le rappelle !... Je leur reprendrai ce qu'ils m'ont pris ! Mes forces sont à se faire… Je sens des ailes grandir aux dépens de mon corps, s'élargir, se gonfler au hasard des coups de vent et m'arracher du sol. Je suis libre. (AA, 188-189, je souligne)

Le va-et-vient entre adhésion et isolement, pour reprendre l'expression de Van Schendel, se traduit ici dans le discours narratif par l'ébauche d'un dialogue intérieur. La « voix » de Bérénice, qui demande une trêve dans la lutte menée contre les autres, s'exprime en discours direct précédé d'un tiret, presque à la manière d'un personnage qui parlerait à voix haute. Ce procédé formel indique que la voix jouit d'une certaine forme d'indépendance énonciative et qu'elle ne coïncide pas avec le discours narratif dans lequel elle s'insère pourtant. C'est que ce discours narratif est dominé par une autre voix, fidèle aux aspirations autocratiques, et encore assez forte, à ce point du roman, pour marginaliser les autres appels qu'il arrive à Bérénice de « surprendre », comme le disait André Belleau, dans son esprit. En examinant bien le passage cité, on pourrait même croire que c'est la voix dominante qui a expulsé sa rivale du corps de la narration et qui l'a forcée à s'exprimer à partir d'un lieu énonciatif « extérieur » au discours de Bérénice. Car les paroles de cette voix seconde, ne les trouvait-on pas déjà quelques lignes plus haut, à même la narration ? C'était bien Bérénice, et non une hypothétique instance étrangère incrustée dans son être, qui disait : « cette nuit, maintenant, les jambes contre les petites jambes froides de Constance Chlore, […] je me sens presque heureuse ». Ces mots faisaient partie intégrante du discours narratif, puis ils ont été repoussés hors de ses frontières. *L'avalée des avalés* présente quelques autres passages semblables, composés selon le même principe plus ou moins dialogué qui oppose une série de « répliques » antithétiques illustrant le déchirement de la conscience. « To be or not to be » (AA, 128), comme le dit si bien Bérénice à la fin de l'une de ces tirades fragmentées[10]. Ce type de dialogue intérieur constitue une nouveauté par rapport à *L'océantume*, dont le modèle narratif plus rigidement autocratique interdisait de telles pratiques. On le retrouvera d'ailleurs dans *Le nez qui*

[10] Il est d'ailleurs fréquent de rencontrer dans le théâtre tragique des monologues composés selon ce principe « schizophrénique » : les monologues de Médée dans les pièces du même nom d'Euripide et de Sénèque, les stances du *Cid* de Corneille, le fameux « to be or not to be » du *Hamlet* de Shakespeare, etc.

voque, où il procède du conflit entre le monde de l'enfance et le monde de l'âge adulte qui déchire Mille Milles.

À partir de l'adolescence, la vie de Bérénice est sujette à de nombreux changements, dont les plus importants concernent sans doute l'apparition des menstruations et la mort de Constance Chlore. Ces deux événements qui surviennent presque simultanément marquent de leur borne la limite dernière de l'enfance, l'un physiologiquement et l'autre symboliquement. Bien que les impératifs biologiques et corporels transformant Bérénice ne constituent aucunement des phénomènes de discours, ils agissent activement sur l'héroïne et produisent en elle des effets qui appartiennent au domaine de l'idéologie. Pour cette raison, ils communiquent indirectement avec l'univers des discours et influencent sa composition, sa perception. L'apparition de caractères sexués chez la narratrice vient ainsi modifier la teneur hétérologique du roman : le « sexuel », d'abord purement corporel, prend bien vite l'allure d'un ensemble de discours qui devient soudainement apparent pour Bérénice. Le passage qui rend compte des premières menstruations de la narratrice est d'ailleurs très éclairant quant à ce changement de perception :

> C'était écrit, il fallait que je fasse la rencontre de mesdemoiselles les menstruations. Je suis pleine d'ovaires, maintenant. Ne cours pas trop vite, Bérénice, tes œufs vont se briser. […] Je croyais que je deviendrais adulte sans passer par les affres dont les filles parlaient au vestiaire. Il a fallu que je change mon fusil d'épaule. Je rentre au columbarium pliée en deux, me répétant, sans le vouloir, cette phrase retenue je ne sais pourquoi par ma mémoire : « Elle demeurera sept jours dans son impureté et quiconque la touchera sera impur jusqu'au soir. » […] Sur ma route, je rencontre le néon familier qui annonce : « Cordonnier. » J'y vois : « Cochonnerie. » (AA, 218-219)

Préfigurant ce qui se produira à plus grande échelle dans l'économie des discours romanesques, le discours social d'affichage public « cordonnier » est transfiguré, sous l'effet des déterminismes sexuels qui se rendent maîtres de Bérénice, en « cochonnerie ». On remarquera également au passage que le court extrait cité présente déjà un certain nombre de discours associés à la sphère sexuelle, nombre qui témoigne de leur présence et de leur influence grandissantes à partir de ce point du récit. Parmi les discours convoqués, outre le « cochonnerie », il y a d'abord la réplique ironique que Bérénice place dans la bouche d'un locuteur fictif (ou s'adresse à elle-même ?) dans le but de jeter un certain discrédit sur l'univers sexuel. Il y a ensuite les échos en provenance du vestiaire féminin au sujet des « affres » de la puberté, rapportés dans une forme qu'il conviendrait sans doute d'appeler un discours narrativisé (malgré la construction syntaxique *parler de* typique du

discours indirect, la narration transmet uniquement le sujet de conversation des jeunes filles). Il y a enfin cette phrase tirée du Lévitique (15, 19), que Bérénice se répète « sans le vouloir », indiquant à la fois l'aspect impur que revêtent les menstruations dans son esprit et le caractère inéluctable, voire fatidique de la sexualité : « C'était écrit », dit-elle comme on affirme qu'un événement implacable était gravé sur les tablettes du destin. Elle devra donc tant bien que mal s'accommoder de cette nouvelle contrainte qui empiète sur son libre arbitre.

Avec la puberté vient s'insérer une nouvelle dualité dans l'esprit de Bérénice qui se superpose à l'ancien antagonisme entre le discours juif paternel et le discours catholique maternel, en empruntant pour ainsi dire les mêmes brèches qu'avaient ouvertes ceux-ci dans la cuirasse du discours narratif. Cette dualité reconduit l'opposition entre autonomie et ouverture aux autres au moyen des notions de pureté ou d'abstinence et de sexualité (la sexualité étant comprise comme une attraction irrationnelle envers autrui qui mine l'autodétermination du sujet). De l'opposition du père et de la mère à l'opposition de la pureté et du sexuel, il n'y a pas cependant de passage direct ou de correspondance terme à terme. Autrement dit, bien que la structure schizophrénique demeure, il n'est pas possible d'associer le discours paternel juif avec la voie de l'abstinence ; au contraire, il y a même une inversion de valeurs qui opère sur ce plan, puisque c'est plutôt la mère que dégoûte le sexuel et le père qui témoigne d'une attirance pour les plaisirs charnels[11]. Le second antagonisme, organisé autour de la problématique sexuelle, se rapporte cette fois à deux ensembles antithétiques qui n'ont que peu à voir avec les discours parentaux : l'idéologie de l'enfance et l'idéologie de l'âge adulte. L'adolescence, avec son lot de changements physiologiques, se situe précisément au confluent de ces deux périodes de vie. Une fois parvenue à cet âge mitoyen, Bérénice est désormais en mesure de départager ce qui appartient au monde qu'elle quitte et ce qui appartient au monde dans lequel elle entre à reculons. Elle dispose d'une expérience suffisante pour y reconnaître deux milieux socio-

[11] On pourra pour s'en convaincre comparer les deux passages suivants. Le premier se rapporte au moment où Mme Brückner surprend Christian et Mingrélie, à moitié nue, dans la grange : « Tu me fais horreur ! Tu me donnes des frissons ! J'aimerais mieux te voir mort ! Où as-tu pris tant de bassesse ? Je me sens si seule, mon enfant, si seule ! Cette cochonnerie n'était pas nécessaire ! » (AA, 89) Le second est une réplique qu'Einberg adresse à sa femme au sujet de sa maîtresse : « Elle a un sexe entre les jambes, elle le porte haut et droit, et un sexe, ma bonne amie, un sexe de femme, un sexe comme tu as la douleur et la honte de devoir en avoir un, c'est tout ce dont un homme a besoin quand il prend une maîtresse. Elle copule, et ça ne lui met pas le cœur à l'envers. » (AA, 103)

idéologiques bien distincts et pour les comparer, les mesurer, les confronter. L'hétérologie romanesque se nourrit de ce nouvel apport discursif, de cette différenciation autrefois inopérante qui pénètre dans l'œuvre par l'intermédiaire de la vision de la narratrice. Dans *L'océantume*, cette distinction entre enfance et âge adulte, ou « adulterie » (AA, 275), comme le dit péjorativement Bérénice, laissait une empreinte beaucoup plus faible, du fait que l'étendue temporelle du roman ne couvrait que l'enfance d'Iode. La narratrice se préoccupait surtout de la démarcation entre la Milliarde et elle-même, sans trop d'égard pour les différences d'âge. C'étaient en revanche les personnages adultes Ina et Faire Faire qui, nostalgiques de leur enfance comme le devient Bérénice aux alentours de ses quinze ans, valorisaient cet âge perdu auquel ils opposaient la période adulte :

> Si j'avais eu conscience de ne plus être une enfant, affirmait Ina, je ne vous aurais pas faits, mes enfants. […] Avoir des enfants ! Permettre que se créent des âmes où, comme dans la sienne, le fiel montera jour après jour comme minute après minute dans le sablier ! Laisser des visages se former où, comme dans le mien, on pourra lire l'étonnement et l'espoir, puis le dégoût et le mépris ! (Oc, 79)

Dans la trilogie de Ducharme, il est nécessaire que les personnages quittent l'enfance pour comprendre ce qu'ils ont perdu dans le passage à l'âge adulte. Pour Bérénice, cette prise de conscience s'opère pas à pas, à partir de l'épisode des premières menstruations.

On a dit plus haut que ce moment charnière du récit coïncide avec la mort de Constance Chlore, la blanche et pure amie de l'héroïne. Tout comme dans *Le nez qui voque* le suicide de Chateaugué, qui a lieu peu de temps après les premières règles de celle-ci, redouble symboliquement l'adieu à l'enfance de Mille Milles, le décès de Constance vient personnifier, pour Bérénice, le dernier sommeil de sa vie d'enfant. Les circonstances de la mort, en l'occurrence un *accident* de voiture, perdent justement de leur caractère accidentel devant la logique symbolique qui les conduit. Bérénice elle-même, le jour de sa rencontre avec « Mesdemoiselles les menstruations », souligne la nécessité de préserver son amie Constance de la dégénérescence, de la salissure de l'adulterie pour qu'elle demeure à jamais une enfant :

> Pauvre Constance Chlore ! Si tu savais à quoi tu t'exposes à dormir ainsi, sans armes et sans sentinelles. […] Je vois ses chairs fermes comme pierre se relâcher, fondre, se distendre, se charger de poix. […] Je la vois, une cigarette au bec, se mettre un soutien-gorge et des bas de nylon. […] Je la vois changer jusqu'à disparaître. Il faut la sauver, qu'elle échappe au sadisme du titan. Il faut vite que j'invente un harnachement, un frein, un poison, un lieu. Il faut qu'elle demeure, qu'elle ne change pas. Il faut la soustraire aux racines qui la dévorent, la libérer, couper le fil de l'onde qui l'emporte

> loin d'ici. Il faut qu'elle reste pour veiller sur cette nuit comme je veille cette nuit sur elle, pour monter la garde devant notre enfance. (AA, 220)

C'est ainsi que Constance Chlore continuera à vivre, après sa mort, sous forme de voix dans la conscience de Bérénice, où elle s'occupera de monter la garde devant le temple de l'enfance. Désignée par le nouveau nom de Constance Exsangue, elle devient la porte-parole de l'idéologie de l'enfance dans le for intérieur de la narratrice, qui en vieillissant s'oriente de plus en plus sur les modèles de comportement adultes. La dynamique schizophrénique est ainsi reconduite, mettant cette fois en opposition deux classes d'âge qui déchirent Bérénice de l'intérieur. On notera que le point de vue associé à Constance Exsangue est largement une construction de Bérénice, une projection d'un fragment de son idéologie personnelle ; il ne correspond pas vraiment au discours que tenait Constance Chlore quand elle était vivante. Au début de l'adolescence, Constance Exsangue est surtout un refuge pour l'âme meurtrie de Bérénice, une entité à laquelle il fait bon s'adresser pour trouver du réconfort dans un monde où l'adulterie gagne du terrain de jour en jour. Alors qu'elle attend Dick Dong, le garçon au nom doublement phallique avec lequel elle a rendez-vous, Bérénice s'adresse à sa défunte amie dans une sorte de contrepoint où alternent les parties antithétiques :

> Dick Dong se fait attendre, le sale œuf. Il se fait toujours attendre, le sale transfuge. J'ai mal à la tête. C'est au front que le bât me blesse. Constance Exsangue, viens appliquer ton mufle humide où le bât me blesse. Mes premiers souliers à talons hauts me font mal aux chevilles. Constance Exsangue, viens mettre tes pieds froids où les souliers me blessent. Mon nouveau soutien-gorge me fait mal aux clavicules. Constance Exsangue, reviens ! (AA, 260)

Ce passage où le sexuel et la pureté enfantine se côtoient sans jamais s'enchevêtrer témoigne du tiraillement idéologique dont Bérénice est victime. Pendant quelque temps encore, Bérénice s'applique à entretenir le souvenir de son amie disparue, une façon pour elle de revivifier l'idéologie de l'enfance en perte de vitalité : « Je pense beaucoup à Constance Exsangue », dit-elle. « Quand je subis mes pires secousses de désespoir, je prends son spectre dans mes bras et je le serre très fort, et je sens ses os plier. […] Je ne t'ai pas trahi, beau spectre. Je ne te trahirai pas, beau spectre. Car c'est toi, n'est-ce pas, l'objet de la trahison qu'ils veulent m'arracher ? » (AA, 272) Mais graduellement, la fidélité à Constance Exsangue, c'est-à-dire à l'enfance, sera de plus en plus mise à mal. La première grande trahison survient alors que Bérénice enfreint l'une des règles implicites du langage de l'enfance, qui est un langage ésotérique, réservé aux seuls initiés. Ce qui ressort du

monde de l'enfance, les souvenirs ou les paroles partagés par ceux qui y appartiennent, doit être conservé et, pour cela, demande à être préservé du monde adulte, qui corrompt et salit tout ce qui est encore intact, telle la « blanche et pure Constance Chlore » (AA, 219). Bérénice contrevient à ce principe, qu'elle s'était elle-même fixé, en transposant dans le langage de l'adulte un énoncé appartenant originellement au langage de l'enfance. (La nouvelle interlocutrice, Gloria, une lesbienne affirmée qui refuse de se laver, présente d'ailleurs des traits de caractère diamétralement opposés à la blancheur et la pureté de Constance Chlore.)

> Désignant l'asphalte du médius, Constance Exsangue a dit : « Nous serions bien, là-dessous, sans bruit, sens dessus dessous, à toujours flotter dans le vent de l'intérieur de la terre comme aux rideaux de mousseline. »
> […] Il pleut, et nous marchons côte à côte, Gloria et moi. Mon premier pas côte à côte avec elle sous la pluie m'a mise en état de trahison, de répétition. Je vais faire pire. Je vais pousser la trahison jusqu'au sacrilège, la bassesse dans la chute jusqu'à une exactitude fidèle dans la parodie. J'indique à Gloria, du médius de Constance Exsangue, les mirages qui se déroulent à nos pieds comme des péripéties sur un écran de cinéma. Les mots du passé me sont remontés à la gorge et me tourmentent, incoercibles, comme une envie de vomir. Je n'y tiens plus. Je parle. Je viole le cercueil.
>
> — Nous serions bien, là-dessous, sans bruit, sens dessus dessous, à toujours flotter dans le vent de l'intérieur de la terre comme deux rideaux de mousseline. (AA, 340-341)

Le temple de l'enfance a été profané et les objets du culte, saccagés. À deux reprises, les mêmes mots ont été prononcés, mais dans des contextes d'énonciation radicalement différents. La trahison de l'enfance est ici présentée comme un phénomène discursif et idéologique qui opère à même le langage, dans un espace frontalier aux discours de l'enfance et de l'âge adulte. Elle donne la mesure du dépérissement des idéaux de Bérénice, du déclin de son autorité discursive, bref de la désagrégation de la poétique narrative de l'emprise.

Au dernier chapitre du roman, le phénomène schizophrénique s'accentue et atteint un paroxysme qui prépare l'avènement de la scène finale. Cette fois, la voix de Constance Exsangue, s'exprimant dans le for intérieur de Bérénice en discours direct, apostrophe carrément celle-ci pour l'admonester et lui rappeler que ses intentions de suicide[12] n'ont pas

[12] Ces intentions, souvent exprimées en filigrane, ressurgissent parfois plus clairement dans des passages comme ceux-ci : « Quand j'aurai trente ans, j'aurai une moustache, une mouche et même, peut-être, des favoris. Je serai laide à mort. Mais, hélas, je ne pourrai pas en jouir, car je n'aurai pas trente ans. C'est trop beau pour durer, comme on dit » (AA, 230) ; « Je ris. Je n'ai plus peur de mourir : je veux mourir. Je cherche la dague, ma belle dague. Je me dégoûte et j'entends y mettre bon ordre, vivement et gaiement. » (AA, 284)

encore été accomplies. Avant de disparaître du roman, dans un dernier soubresaut, elle se fait plus agressive, plus insistante :

> « Nous ne serons pas vieux mais déjà las de vivre ! » Dans le palais de justice où les voix se répercutent comme dans un tunnel, Constance Exsangue trône, aigrie, en toge et en cagoule. Constance Exsangue scande, à coups de chaîne, les vers de Nelligan. « Nous ne serons pas vieux mais déjà las de vivre ! Ma mie, cultivons nos rancœurs ! » Chaque syllabe tranche, vibre irrévocablement. Que fais-tu là, Bérénice, si loin ? Vite, suicide-toi ! Que fais-tu, si loin de mon cadavre ? Chaque syllabe percute, m'abasourdit. Vite. Bérénice, fixe dans notre cercueil ce que la distension n'a pas encore distendu du visage que je te connaissais, que je prenais, à l'ombre duquel je marchais et dormais ! (AA, 373)

Mais Bérénice fait la sourde oreille, signe que l'enfance est bel et bien révolue. Elle n'écoute plus cette voix, montée du fond de sa conscience, qui tente sans succès de renverser la domination de l'idéologie adulte, dorénavant trop bien implantée : « Comme si je n'avais pas entendu, je réponds [en bérénicien] : "Nahanni ! Nahanni ! Nahanni !" » (AA, 374) Les paroles de Constance Exsangue citées plus haut sont ses derniers mots du roman, les dernières paroles en provenance d'une enfance désormais muette.

Le thème du suicide, qui s'impose avec une force croissante depuis les premières menstruations de Bérénice avant d'atteindre un sommet dans la tirade de Constance, permet d'éclairer la finale du roman. L'héroïne se trouve alors dans un Israël en guerre, enrôlée de force par son père au sein de la Milice étudiante. En se faisant volontaire aux côtés de Gloria pour la mission de l'avant-poste 70, « la célèbre casemate » où « presque toutes les pertes de la Milice sont survenues » (AA, 376), Bérénice fonce droit vers ce qui pourrait bien devenir son tombeau. Chercherait-elle une bonne occasion pour se suicider qu'elle ne pourrait en trouver de plus indiquée : la mort, si elle la désire, s'offre à elle sur un plateau d'argent. Et d'ailleurs, pour inciter l'ennemi arabe à rompre la trêve le premier, quelles meilleures victimes leur jeter en pâture que Bérénice et Gloria, ces deux marginales qui font figure de parias parmi les troupes israéliennes ? Il semble bien, à ce point du récit, que plusieurs éléments laissent présager du suicide de l'héroïne, ce qui serait après tout une fin convenable à donner au roman. Bérénice, au surplus, s'est fait signifier par deux fois qu'elle gagnerait à avoir « plus de plomb dans la tête[13] ». Prendra-t-elle ses interlocuteurs au mot ? Et pourtant, au lieu d'accueillir la mort comme une délivrance, solution ultime aux

[13] Une première fois par son père Mauritius Einberg – « Tu pars pour Israël, demain, à l'aube. Tu trouveras là-bas de quoi te mettre du plomb dans la tête » (AA, 322-323) – et une seconde fois par son supérieur, le major Schneider – « Sors, Bérénice. Tu reviendras quand tu auras plus de plomb dans la tête. » (AA, 345)

maux de l'âge adulte proposée avec insistance par Constance Exsangue, Bérénice se prononce en faveur de la vie dans une réaction instinctive qui trahit ses désirs profonds. Prise au dépourvu sous les rafales du tir ennemi, elle empoigne le corps de Gloria, toujours vivante (mais pour peu), et s'en fait un bouclier. Ainsi, Bérénice n'ira pas rejoindre au panthéon de l'enfance son amie Constance, dont la mémoire est définitivement ternie. Le roman se termine sur l'entrée irrévocable de l'héroïne dans cette prison existentielle qu'est l'âge adulte, un adieu à l'enfance d'autant plus tragique qu'il entérine tout ce contre quoi elle s'était furieusement battue. Les projets autocratiques se sont désagrégés dans la soumission à l'ordre social, et la dernière voix porteuse du discours de l'enfance s'est éteinte. Que reste-t-il, désormais, parmi toutes ces ruines ? Plus encore que la mort, semble dire *L'avalée des avalés*, la vraie tragédie, c'est de continuer à vivre tout en n'étant plus enfant.

***

Contrairement aux deux romans précédents, *Le nez qui voque* s'étend sur une courte période de temps. Le récit s'organise autour d'un moment de crise que traverse Mille Milles lors de son adolescence et auquel correspondent deux changements majeurs : le passage de l'enfance à la vie adulte et un bouleversement idéologique profond. Le roman reprend en cela plusieurs éléments déjà explorés dans *L'avalée des avalés*, mais avec une perspective différente dont l'une des nombreuses nouveautés consiste à approfondir et détailler la représentation du tiraillement idéologique occasionné par l'adolescence, cet âge de l'entre-deux. La temporalité resserrée favorise cette plongée dans l'univers mental du héros, en ce qu'elle permet de mesurer jour après jour et de scruter à la loupe les changements qui s'y opèrent, les contradictions qui l'ébranlent. Ce travail nécessite également une focalisation circonscrite pour l'essentiel au personnage principal, une courte profondeur de champ créant une zone d'exclusion autour de lui. Pour parvenir à un tel déséquilibre entre le discours narratif et les discours étrangers, la poétique narrative de l'emprise recourt cette fois à une nouvelle forme romanesque, caractérisée par l'introduction du journal d'écriture en tant que genre intercalaire principal. Grâce au journal, l'écriture diaristique de Mille Milles envahit l'œuvre et l'entraîne dans ses dérives,

au gré des opinions, des émotions et des fantaisies qui y sont exprimées. Elle fournit au narrateur une solide assise discursive où déployer son monologue intérieur. Des trois romans de l'enfance, *Le nez qui voque* est celui où le discours narratif occupe le plus de place et où les discours « actifs » d'autrui (qui jouissent du droit de s'exprimer par eux-mêmes) tiennent le rôle le plus accessoire. À cet égard, c'est surtout la raréfaction des discours de personnages qui est frappante : dans l'entourage de Mille Milles, il n'y a guère que Chateaugué et Questa qui disposent d'une présence ou d'une représentation significatives. Tous les autres personnages apparaissent et disparaissent à la manière de figurants, dans une valse dont le principe cardinal est révélé par cette description d'individus anonymes rassemblés en foule : « Je sondais un à un les visages de cette masse de sans-entrailles. […] Ils étaient tous pareils, visages de femmes comme visages d'hommes. » (NV, 323) Il n'y a qu'un tout petit nombre de ces visages qui parviennent, dans *Le nez qui voque*, à sortir de l'indistinction générale pour acquérir une véritable profondeur d'être et construire un discours un tant soit peu élaboré. L'emprise narrative, ici, procède moins par critique et discrimination que par simple évacuation de toute une gamme de discours. En revanche, cet appauvrissement en paroles de personnages est compensé par un accroissement des discours sociaux et nominatifs, massivement convoqués par la voix narrative. Mille Milles est un détracteur impitoyable, un ironiste acharné ; il s'en prend à tout ce qui lui passe par l'esprit, conviant ainsi dans son discours, tout en les déformant abondamment, souvent par bivocalité dissonante, une quantité innombrable de discours étrangers. Ce nouvel équilibre, ou, plutôt, ce nouveau déséquilibre entre discours de personnages d'une part et discours sociaux et nominatifs d'autre part, tient sans doute à l'introduction du journal comme genre intercalaire principal : l'orientation vers une forme plus lyrique, plus introspective et, pour tout dire, plus *essayistique*, vient modifier sensiblement la teneur hétérologique du roman. En effet, le discours narratif déborde en de nombreux passages dans la prose d'idées, lui empruntant des « modes » (introspectif, argumentatif, polémique, etc.) et des formes discursives typées, qui sont en fait des genres intercalaires mineurs, comme le discours politique, la lettre de correspondance, l'article de journal, le slogan publicitaire, la maxime, la règle grammaticale, le récit historique, la théorie philosophique, etc., sans oublier évidemment le journal d'écriture lui-même. Le plurilinguisme romanesque « standard » se trouve ainsi altéré par l'une des caractéristiques

génériques de la prose d'idées, dont la composition hétérologique accorde une place prépondérante aux discours sociaux et nominaux, discours faiblement contextualisés en comparaison des discours de personnages, qui comportent un degré d'incarnation pour ainsi dire maximum. Car par l'intermédiaire du personnage, le verbe se fait chair. Dans le roman, la représentation de la parole du personnage se double de la représentation du personnage lui-même : ses différentes actions, son origine sociale, le groupe social auquel il appartient, sa profession, ses affiliations politiques, ses loisirs et occupations, son parcours de vie, ses valeurs, ses rêves et ses angoisses, tout cela interagit avec la teneur de son discours et en modifie la compréhension. La parole du personnage et le personnage se complètent et se tempèrent mutuellement, tout comme dans la vie quotidienne on juge les propos d'un homme en tenant compte de l'homme lui-même, et vice versa. Dans la prose d'idées, il est bien sûr possible de présenter les locuteurs que l'on cite et de contextualiser leurs propos. On peut dire qui est l'auteur de telle citation, quels ont été les épisodes saillants de sa vie, et le cas échéant, de quel ouvrage la citation a été extraite, à quelle date il est paru et dans quel contexte sociopolitique[14], etc. Mais alors que la prose d'idées procède surtout par évocation ou mention des éléments contextuels de la parole rapportée, le roman dispose de moyens puissants pour *représenter* ces mêmes éléments, les inclure directement dans sa trame au lieu d'y référer comme à un hors-texte. C'est pourquoi, d'ailleurs, il tend toujours à un certain degré vers la fiction : le degré de représentation que demandent le personnage et son discours est trop élevé et multidimensionnel pour refléter objectivement ou scientifiquement la réalité de l'histoire ou d'une expérience vécue.

L'intégration de composantes associables aux genres essayistiques, particulièrement frappante dans *Le nez qui voque*, s'observe également, à un degré moindre, dans les deux autres romans d'enfance (surtout *L'avalée des avalés*). Le critique Józef Kwaterko s'est d'ailleurs penché, dans un article au titre évocateur, sur « le statut et la fonction de longs développements discursifs aisément repérables dans la plupart des romans de Ducharme[15] » en prenant pour exemple, dans *L'avalée des avalés*, le rapport entre le discours de Bérénice

[14] À noter que si l'on prolonge cette idée jusqu'au bout, on arrive à des genres de la prose d'idées qui possèdent une haute valeur représentative, comme la biographie, l'autobiographie ou les Mémoires. Ces genres offrent une représentation complexe et multiforme de l'homme (au moins d'*un* homme, le « biographé ») qui, malgré sa valeur convenue de vérité ou d'objectivité, se bute à des problèmes de représentation du même ordre, mais d'un degré moindre, que le personnage de roman et sa parole.

[15] Józef Kwaterko, « Ducharme essayiste ou "Sartre maghané" », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 148.

et l'« essai » de Jean-Paul Sartre *L'existentialisme est un humanisme*. Il reste à mon avis que c'est sans doute Brigitte Seyfrid-Bommertz qui, en raison de son approche rhétorique, a jusqu'à présent le mieux relevé la dimension essayistique des romans d'enfance de Ducharme, notamment en ce qui concerne ce qu'on pourrait provisoirement appeler les « modes » argumentatif, polémique ou philosophique du discours narratif. On retiendra tout particulièrement l'idée de « l'embrayage sur une écriture essayistique », exprimée dans le passage suivant du livre de Seyfrid-Bommertz :

> Le récit d'enfance comporte souvent une portée métaphysique et existentielle. Dans *Le nez qui voque* et *L'avalée*, elle atteint des sommets ; en maints endroits le texte prend l'allure d'un essai philosophique falsifié, parodié en même temps qu'il s'énonce. S'il est commun dans le récit d'enfance de présenter un *puer ludens*, qui transgresse le discours rationnel privilégié par l'adulte, il est inhabituel d'en faire un *puer philosophus* maniant à l'envi des fragments de Platon, Descartes ou Sartre, et un *puer theologicus* s'exerçant à parodier la Genèse ou des épisodes de la vie du Christ. L'excès d'argumentation et l'embrayage sur une écriture essayistique remettent en question, là encore, le modèle initial sous-jacent [le récit d'enfance][16].

Gilles Marcotte exprimait lui aussi une intuition semblable quant au « genre[17] » philosophique, disant que « la satire existe abondamment dans l'œuvre de Réjean Ducharme, mais la satire de genre plutôt que la satire d'auteur ». Il présentait ensuite « cette parodie évidemment satirique de la dissertation philosophique[18] » tirée du discours de Bérénice :

> À partir de cette simple vérité, à partir de cette évidence fulgurante que Zio n'est et n'a jamais été qu'une manifestation de mon appareil physiologique (une ombre dans mes yeux, un bruit dans mes oreilles, une odeur dans mon nez et un frisson quand il me frôle), j'en suis venue à de renversantes conclusions. Je suis libre ! (AA, 191)

Le constat de Marcotte sur la satire de genres s'applique sans aucun doute avec une force encore plus nette au *Nez qui voque*. En effet, dans ce roman, surtout en raison des particularités hétérologiques du journal d'écriture et de l'orientation vers la prose d'idées, la satire des discours autres que ceux des personnages, c'est-à-dire les discours sociaux, nominaux et les genres discursifs, occupe une place capitale. Un nombre important de ces discours sont convoqués par Mille Milles, qui les représente très souvent sous une forme

---

[16] Brigitte Seyfrid-Bommertz, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 2000, p. 114.

[17] Il serait sans doute plus exact de faire une distinction entre la philosophie, domaine de connaissance, et les différents genres discursifs pratiqués par les philosophes, qui vont de l'aphorisme (Nietzsche) au traité volumineux (Kant) en passant par le dialogue à haute valeur représentative (Platon).

[18] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990, p. 92.

déformée en raison de l'ironie ou de la parodie qu'il y intègre (on pourrait aussi donner comme seconde raison sa connaissance limitée de la société). Prenons le discours social suivant, attribué aux « snobs canadiens-français » :

> Les snobs canadiens-français ne disent pas théâtre, mais théatre. Ce sont des hosties de comiques. Il y a un « théatre » au coin de la rue, là où l'asphalte s'est usé et laisse reparaître les briques, un « théatre » d'avant-garde. Comme tous les êtres humains qui fuient, ceux qui sont à l'avant-garde sont ceux qui fuient le plus vite. (NV, 80)

Mille Milles ne se contente pas de parler des snobs canadiens-français ; il représente leur langage et ses particularités (ici, de prononciation), en inventant un discours direct libre qui présente un échantillon du discours critiqué, soit la phrase : « Il y a un "théatre" au coin de la rue, là où l'asphalte s'est usé et laisse reparaître les briques, un "théatre" d'avant-garde ».

Dans la seconde illustration de discours social travesti (reproduit plus bas), la représentation critique est plus complexe. Il s'agit d'offrir une satire des considérations sexuelles et financières abusives qui, selon Mille Milles, régissent les rapports sociaux. Le narrateur commence en ironisant sur le fait que l'homme, devenu esclave du sexe féminin et de son portefeuille, est désormais aliéné par ses propres désirs. Il continue en présentant un « exemple » de son cru, qui consiste en une conversation entre amis où se dessine un portrait caricatural de la vie de couple de l'homme moyen :

> L'homme est le domestique. La femme et le dollar sont les maîtres. À l'usine, l'homme apprend à obéir et à se plier aux désirs des autres. À la maison, il récite sa leçon. Si son épouse dit oui, il est content, il se traîne à ses genoux pour lui prouver sa reconnaissance. Si son épouse dit qu'elle a mal à la tête, il n'a plus qu'à bouder, pleurer et s'enivrer. « Georges, mon brave Georges, ma femme ne m'aime plus. Ahhhhh ! Ohhhhh ! Georges, mon cher Georges, mon vieux copain, donne-moi ton mouchoir. Ahhhhh ! Ohhhhh ! » Quand l'homme n'est pas aimé de la femme, il pleure dans sa bière, comme l'esclave dévoué et fidèle qui n'est pas aimé de son maître, comme l'esclave zélé que son maître traite injustement. […] Il ne faut pas la brusquer, Georges. Il ne faut pas lui faire de mal, Georges. Il ne faut pas la violer, Georges. Les sentiments de la femme sont comme son lait, si tu les secoues, ils cailleront. Quelle catastrophe, Georges, quand elle me refuse son amour ! […] La battre, Georges, la chasser, la remercier de ses services ? Mais tu es fou ; comment vivrais-je sans sa tendresse, sans ses soins maternels, sans les bonbons qu'elle me donne quand je pars pour l'usine ? (NV, 207-208)

Mille Milles fait du locuteur fictif (celui qui s'adresse à un Georges tout aussi fictif) le porte-parole d'un discours social censé présenter l'idéologie de dominé typique de l'homme moyen. Il place dans la bouche de ce locuteur des mots reflétant son propre point de vue sur le sujet, ce qui entraîne l'apparition de bivocalité dissonante, aisément

reconnaissable dans des passages tels que celui-ci : « Les sentiments de la femme sont comme son lait, si tu les secoues, ils cailleront. » La stylisation ironique qui infléchit l'ensemble du discours prêté à l'« homme dominé » a pour but de disqualifier l'idéologie qu'il véhicule, surtout dénoncée par Mille Milles en raison de sa dimension sexuelle jugée avilissante.

Outre les discours sociaux, les genres discursifs les plus divers trouvent à s'inscrire d'une façon ou d'une autre dans *Le nez qui voque*, sous la forme de genres intercalaires[19], très souvent satiriques, comme le notait Marcotte pour *L'avalée des avalés*. La citation précédente, déjà, se modelait en partie sur le dialogue entre amis (registre informel) et le modifiait de façon à présenter uniquement les répliques de l'un des deux interlocuteurs en présence. Les propos du second intervenant, essentiels à la forme du dialogue, trouvaient un écho dans les répliques du locuteur anonyme, par des procédés comme l'adresse à Georges ou la redite de mots provenant de celui-ci : « La battre, Georges, la chasser, la remercier de ses services ? » Parmi les nombreux autres genres discursifs convoqués par Mille Milles, on peut citer les quelques poèmes de sa composition, de même que la règle de grammaire, l'article de journal et le discours politique. Voici des extraits correspondant aux trois derniers genres mentionnés :

> Il marche vite en hostie. Elle pédale vite en hostie. C'est une hostie de belle pièce de théâtre. Vous avez le sens de l'humour en hostie. Laisse-moi tranquille, mon hostie. Elles courent vite en hostie. Voilà que mon hostie de fusil s'est enrayé ! Voilà pour l'emploi du mot hostie, qui varie en genre et en nombre avec le mot auquel il se rapporte, quand il n'est pas employé adverbialement. (NV, 43-44)

> « Ils se suicidèrent après avoir appris l'espagnol, parce que nous avons trouvé un dictionnaire français-espagnol et des romans en espagnol dans leurs bras. »
> Ils n'auront jamais assez d'esprit pour écrire cela dans leurs journaux. Ils n'ont pas le vrai sens de l'humour. (NV, 81)

> Peuples, debout ! Les hommes sont assis depuis tellement de siècles que s'ils se levaient, tout à coup, tous d'un coup, tous les plafonds et tous les toits du monde voleraient en éclats. Ne votez pas ! Si vous avez voté, dévotez ! Si vous vous êtes inscrits, désinscrivez-vous ! Laissez-les mourir de faim dans leurs Chambres des Communes ! Laissez-les parler tout seuls ! Qu'on ne les entende plus ! Quel silence sur le monde si leurs disques, si leurs quarante-cinq tours, si leurs microsillons arrêtaient de tourner ! (NV, 315)

[19] Il est important de maintenir cette distinction entre les genres discursifs et les genres intercalaires, qui sont des genres discursifs intégrés au roman et qui, pour cette raison, subissent très souvent la perte ou l'altération de certaines caractéristiques distinctives.

Tous ces extraits comportent une visée polémique. Dans les trois cas, le genre discursif est appelé à se retourner contre lui-même dans un acte d'autocritique forcé. Avec la règle de grammaire, c'est l'esprit même de la normativité linguistique et du bon parler que conteste Mille Milles, lui qui affirme s'orienter vers un modèle d'écriture tout à fait différent : « J'écris mal et je suis assez vulgaire. Je m'en réjouis. Mes paroles mal tournées et outrageantes éloigneront de cette table, où des personnes imaginaires sont réunies pour entendre, les amateurs et les amatrices de fleurs de rhétorique. » (NV, 12) Présenter un point de grammaire sur un mot de registre vulgaire et populaire comme *hostie* consiste à la fois à justifier son emploi et à contester le principe même de la règle, de la distinction établie entre le bon usage et le mauvais usage communément admis. L'extrait d'article de journal inventé par Mille Milles, quant à lui, représente précisément ce que les journalistes seraient incapables de produire : un texte contenant « assez d'esprit » et témoignant du « vrai sens de l'humour ». Enfin, le discours politique satirique est orienté directement contre le monde politique, contre ses représentants et ses institutions. Mille Milles emprunte un genre discursif appartenant au langage des politiciens pour déprécier à la fois le contenu et le contenant de leur discours, soit les deux facettes d'une même réalité à laquelle il s'avère hostile.

Quant aux discours nominatifs, leur présence se fait plus discrète, au sens où, comparativement aux discours sociaux et aux genres du discours, ils apparaissent moins souvent comme représentation que comme simple évocation ou allusion. À ce sujet, Gilles Marcotte a judicieusement remarqué que

> beaucoup de noms d'écrivains n'apparaissent dans ses romans [ceux de Ducharme] que comme, précisément, des noms : Gide, François-Xavier Garneau, Michelle Le Normand, Joyce, Racine, Flaubert, Gérin-Lajoie, Mauriac (le chat), Gautier, Cicéron, Arthur Prévost (l'immortel auteur de *La lignée*), Cendrars, Marie de l'Incarnation, Molière, Larbaud, Félix Leclerc, Camus, Sagan, Iberville, Nietzsche, Constant, Verlaine, Morand, Carco[20]…

On trouvera une vérification éclatante de ce constat dans les propos mêmes de Mille Milles, qui au détour d'une apostrophe polémique à Barrès – un écrivain qui, comme tant d'autres, laisse son nom « courir les rues » (NV, 127) –, affirme la chose suivante :

[20] Gilles Marcotte, « Le copiste », *Conjonctures*, n° 31, automne 2000, p. 94. Il faudrait au moins rectifier l'information pour Blaise Cendrars, dont on trouve un pastiche d'une dizaine de lignes dans *Les enfantômes* (ou serait-ce en fait une référence dissonante, comme c'est le cas pour *Jean Rivard* ?).

> Je n'ai pas l'honneur de vous connaître, Monsieur Barrès. Dans ma tête, il n'y a que votre nom. Votre nom est comme tous les autres noms qu'on peut lire dans les dictionnaires et qu'on apprend à l'école. Paul Morand est égal à Francis Caro qui est égal à Elvis Presley qui est égal à Pie XII qui est égal à Pancho Villa qui est égal à Ignace de Loyola qui est égal à Arnolphe Hitler. Quand j'ai quitté l'école, j'étais plein de noms comme on est plein de scarlatine. (NV, 127)

N'était-ce pas d'ailleurs une aversion pour les discours d'écrivains qui se trouvait exprimée dans les citations satiriques de l'exergue, où des auteurs tels Colette, Sand, Platon ou Gide étaient retenus pour d'insignifiants « Ah ! », « Je me… », « Sur la… » ou « Ils… ne… la… votre… votre… leur… » (NV, 9) ? Il serait difficile de dénicher, dans toute l'œuvre de Ducharme, une parodie de discours nominatifs plus éloquente que cette brochette de citations inintelligibles. Dans *Le nez qui voque*, exception faite de Rimbaud, de Nelligan et de Saint-Denys Garneau, les écrivains et leur discours ne s'attirent habituellement que critiques et railleries de la part de Mille Milles. En revanche, les figures associées à la culture de masse jouissent parfois d'une représentation discursive qui fait défaut aux figures de la « grande culture » : par exemple, des paroles des chansons « Marinella » de Tino Rossi (NV, 48) et « Le chapeau à plumes » de Lily Fayol (NV, 31), citées sans trace de critique ou de désapprobation. Que doit-on en comprendre ? Peut-être est-il possible d'y déceler, d'une part, l'un des effets de la poétique narrative de l'emprise : Mille Milles cherche à préserver sa parole des « impuretés » qui risquent de venir l'entacher, et à plus forte raison de celles qui proviennent des discours d'autorité en matière de culture (école, institution littéraire, etc.), porteurs de « maladies discursives » comparables à cette scarlatine qu'il évoquait. Le rejet des discours d'auteurs pourrait également s'expliquer par une interférence directe avec l'activité d'écriture de Mille Milles, qui se considère lui-même comme un écrivain, voire comme un poète : « Je suis un poète ; qu'on se le dise ; qu'on ne me prenne pas pour un vulgaire prosateur. » (NV, 202) La revendication plus ou moins polémique d'une certaine valeur littéraire, associée à l'originalité et à l'« écart esthétique » vis-à-vis des modèles, passerait alors chez Mille Milles par un dénigrement des auteurs dont il cherche à se distinguer – voire dont il cherche à dynamiter les statues.

D'un autre côté, les discours nominatifs issus de la culture de masse se révèlent peut-être les ambassadeurs d'une emprise véritable et plus insidieuse que Mille Milles ne voudrait bien le croire. Tout comme les discours publicitaires qui s'immiscent dans *Le nez*

qui voque, ils trahissent l'intégration sociale de Mille Milles, son adhésion inconsciente à la société de consommation, bref son exposition continue puis son accoutumance à un ensemble de discours, doté d'une valeur consensuelle pour bien des gens, qui a fini par s'installer en lui sans qu'il le sache. Au fil des pages du *Nez qui voque* défilent des noms comme les Excentriques, les Beatles, les Maniboulas, Burt Lancaster, Brigitte Bardot, Joseph Levine, Marilyn Monroe, James Bond, Jerry Lewis et Elvis Presley. Cette abondance de noms associés à l'industrie culturelle s'avère indissociable d'un principe fondamental à la publicité, soit une médiatisation soutenue et une diffusion à large échelle. Il s'agit d'utiliser une pluralité de médias (radio, télévision, journaux, affichage urbain, internet, etc.) afin d'exposer le plus grand nombre d'individus à des discours spécifiques, de façon à leur faire intérioriser des goûts et à instiguer des comportements qui, en réalité, ne proviennent pas d'eux-mêmes mais leur ont été imposés par une sorte de propagande qui se camoufle bien souvent sous le masque démocratique du divertissement et de la liberté de consommation… « Qui, ici, affirme lucidement Mille Milles, a le courage d'aller casser la gueule aux chanteurs payés par les vendeurs de Pepsi, chanteurs qui chantent ni plus ni moins que nous sommes de la génération Pepsi ? » (NV, 149) La question comporte implicitement sa propre réponse : personne, incluant le héros du *Nez qui voque*, dont le discours est pénétré de musique populaire, de cinéma hollywoodien, de publicité, soit des discours qui comptent parmi les plus irradiants et les plus homogénéisants. La place de la culture de masse dans le roman incite naturellement à questionner les mécanismes d'adhésion aux discours qui en émanent. Ces mécanismes, quand on y regarde bien, ne semblent pas fondamentalement différents de ceux qui amènent Mille Milles à abandonner l'idéologie de l'enfance pour l'idéologie de l'adulte. La découverte puis l'intériorisation des nouveaux discours (autoritaires, consensuels) qui accompagnent l'entrée de Mille Milles en société se produisent elles aussi sans l'approbation du sujet, c'est-à-dire *à travers* lui, comme un corps qui se verrait soumis à des radiations invisibles contre lesquelles il échoue à se défendre. Ainsi, en ne combattant activement que les discours en provenance de la « haute culture », tels les discours nominatifs d'écrivains, Mille Milles néglige une autre influence extérieure, dont l'emprise est moins apparente mais tout aussi virulente, celle de la culture de masse, qui préfigure en quelque sorte son insertion sociale forcée et malheureuse.

L'intégration d'un important volume de discours sociaux et de genres intercalaires de même que l'implantation de la culture de masse font du *Nez qui voque* une œuvre plus ouvertement plurilingue, où la socialisation du narrateur s'avère plus apparente. Ils témoignent d'une évolution par rapport à *L'avalée des avalés* et préfigurent le « réalisme » critique et humoristique de *L'hiver de force*, un roman qui offre une représentation du Montréal des années 1970 et de ses discours politique, artistique, contre-culturel. L'orientation essayistique de l'écriture de Mille Milles constitue déjà en elle-même une preuve de cette intégration sociale. Car convoquer des discours sociaux et des genres intercalaires en nombre demande une *certaine* connaissance de la vie en société et des choses publiques. (Chez Mille Milles, il s'agit d'une connaissance généreusement lacunaire, ce qui ne l'empêche aucunement d'énoncer ses opinions et de dénoncer celles des autres avec l'empressement et le zèle qu'on lui connaît.) À ce sujet, André Belleau affirmait :

> La formation d'un essayiste exige beaucoup plus de temps que celle d'un poète ou d'un romancier. Je le dis sans ironie. À dix-huit ans, on peut être Rimbaud, on ne peut pas être un essayiste. La raison en est simple. Je le répète : l'essayiste travaille dans le champ culturel avec les signes de la culture. Or la connaissance et la maîtrise des langages qui composent le monde culturel se révèlent une entreprise infiniment plus longue que la connaissance et la maîtrise des formes romanesques destinées à représenter les langages sociaux de l'existence[21].

Toutes proportions gardées, on reconnaîtra que Mille Milles maîtrise mieux les rudiments de la prose d'idées que ses homologues Iode et Bérénice, que son éventail des possibles discursifs est plus étendu, et ce précisément parce que sa connaissance des différents langages culturels est plus aboutie. Ces langages hétérogènes, dont une certaine maîtrise s'avère nécessaire à l'écriture essayistique, se déploient en particulier dans les bribes de prose d'idées qui cohabitent dans le discours narratif du *Nez qui voque* et favorisent son expansion. Ils prolifèrent d'abord et avant tout grâce au terreau dans lequel ils s'enracinent : le genre intercalaire du journal d'écriture, dont l'une des caractéristiques est d'être un genre *fourre-tout*, et, à la différence du roman, un genre lyrique, dont les multiples discours et genres intercalaires procèdent d'un énonciateur unique, ou en tout cas principal, le diariste. Dans le journal d'écriture sont susceptibles de se succéder les passages les plus hétérogènes et les plus bigarrés, où la poésie pourra tout naturellement

[21] André Belleau, « Petite essayistique », *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1986, p. 88.

côtoyer des fragments de prose à valeurs introspective, polémique, analytique, des récits brefs comme des anecdotes, des historiettes et des nouvelles, voire des listes d'épicerie ou de comptes. À titre d'exemple, Saint-Denys Garneau indique en ouverture de son *Journal* : « Ce que j'ai l'intention d'écrire n'est pas, non plus, un de ces comptes rendus des événements de la journée, si banals et si monotones. Ce sera une étude, une analyse, un conte, *des pages disparates* ou une petite histoire continue, suivie, selon ma disposition journalière[22]. » Dans le *Journal* de Garneau apparaissent des passages de prose introspective (intime) et de prose cognitive (analytique), des poèmes, des lettres de correspondance, des notes de lecture, des comptes rendus de concerts et d'expositions, des colonnes de dépenses, un article de journal de François Mauriac (découpé puis collé dans le manuscrit), des listes d'œuvres et de noms d'auteurs ou de compositeurs, des esquisses et ébauches de textes les plus divers. Le journal de Mille Milles, lui aussi, reflète cette modalité du genre que l'on pourrait nommer l'écriture de la discontinuité et de l'inachèvement, une écriture composée de fragments hétéroclites, parfois seulement esquissés, dont la règle d'ordonnancement minimale est la chronologie.

Le principe du fourre-tout, une fois rapatrié dans le discours narratif du *Nez qui voque* au moyen du genre intercalaire du journal d'écriture, devient solidaire d'un procédé stylistique qui participe de la poétique de l'emprise : l'expansion discursive. Celle-ci donne à Mille Milles les moyens de déployer sa parole de manière tentaculaire et d'étendre son champ d'action à des langages et des genres discursifs d'une grande variété. Elle lui attribue aussi le droit de parler de tout et de rien, à tort et à travers, de proférer des âneries et des insignifiances, de s'étendre pendant plusieurs lignes sur un sujet pour ensuite se rétracter ou sauter du coq à l'âne. À plusieurs reprises, Mille Milles insiste sur ce privilège qu'il s'arroge et dont il compte profiter, que cela plaise ou non à ses éventuels lecteurs. Il n'y aurait rien de plus efficace, pour rendre compte de cet aspect du *Nez qui voque*, que de céder soi-même à l'inflation verbale en citant de nombreux passages en exemples :

> Ce n'est rien : je pourrais continuer ainsi pendant des centaines de pages. Si je voulais continuer ainsi pendant des centaines de pages, je ne me gênerais pas, je ne demanderais la permission à personne. Ils ne se gênent pas, les autres. (NV, 97)

[22] Hector de Saint-Denys Garneau, *Journal (1929-1939)*, Québec, Nota Bene (Cahiers du Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau), 2012, p. 11. Je souligne. Cette œuvre est d'ailleurs citée et brièvement commentée dans *Le nez qui voque*, sans toutefois être nommée : « On ne se souvient de Dieu que lorsqu'il nous tient écrasés. » (NV, 316-317)

> J'en dis. J'en dis. Je vous en fais accroire. L'encre est à bon marché. La salive ne coûte rien. (NV, 159)
>
> Je me répète. Je passe mon temps à me répéter. Quand on a seize ans, ce qu'on dit, on l'a déjà dit un milliard de fois au moins. […] Je me répète dans ce cahier. Mais il y a beaucoup de place dans ce cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans ce cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans ce cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Il y a beaucoup de place dans ce cahier et je ne suis pas avare de mon temps. Je ne suis pas avare de mon argent et les cahiers ne coûtent pas bien cher. Les cahiers ne coûtent pas bien chers. J'ai mis un *s* à la fin de mon deuxième *cher*. Je ne suis pas avare de mes *s*. Uns. Deuxs. Troiss. Quatres. Cinqs. Sixs. Septs. Deux mille trois cent trente-quatre *s* ! As-tu vu ce que j'ai fait à ce lac ? Je l'ai rempli de *s* majuscules. (NV, 125-126)
>
> Je n'ai rien à dire. Je n'ai rien à vous dire, races. Vous parler est futile. Si je te parle, ce n'est pas parce que j'ai quelque chose à te dire ; c'est parce que j'ai envie de parler. (NV, 126)
>
> Je parle, je parle. Je m'étends, je m'étire, je m'allonge ; je ne vous épargne aucun détail. Je ne ferais pas un bon écrivain, mais je ferais une bonne écrevisse. L'écrevisse est la femelle de l'écrivain. L'archevêque est la femelle de l'architecte. La prudence est la mère de Brigitte Bardot. Je pourrais continuer pendant deux cents pages. (NV, 177-178)

Alors que l'expansion discursive opère à l'intérieur du discours narratif pour en amplifier la portée, d'autres procédés, plus spécifiquement bivocaux cette fois, visent à faire déborder la parole de Mille Milles dans les discours d'autrui. Outre l'ironie et la parodie, déjà abordées plus haut, il faudrait mentionner le *discours direct subverti*, dont les occurrences se voient décuplées dans *Le nez qui voque* en comparaison des deux autres romans de l'enfance. Ce procédé bivocal se fonde sur la subversion de la convention romanesque voulant que les discours de personnages exprimés en mode direct (lié) rendent compte des mots exacts prononcés par ceux-ci – et à plus forte raison lorsque ces discours sont précédés d'un tiret et séparés du discours narratif par un saut de ligne. La présence accrue du discours direct subverti dans *Le nez qui voque* tient sans doute à l'une des modifications apportées par l'introduction du journal d'écriture en tant que genre intercalaire principal, qui accorde à Mille Milles le statut d'écrivain de l'histoire qu'il met (et qui le met) en scène. Autrement dit, nous savons non seulement que le personnage narrateur est écrivain, mais que *tout* ce que nous lisons est le résultat de son écriture. Il s'agit d'une différence capitale du point de vue de la poétique narrative de l'emprise, puisque Mille Milles, contrairement à Iode et Bérénice, dispose en principe d'un droit de regard sur l'ensemble de ce qui se trouve à être inscrit dans le roman. (C'est un droit que ne détiennent pas, habituellement, les personnages narrateurs.) Selon le cadre méthodologique

proposé au premier chapitre, on dira que certaines fonctions du discours de l'instance auctoriale sont partagées avec le narrateur écrivain. L'une de ces fonctions, largement exploitée par Mille Milles, correspond à la faculté de donner forme aux discours directs de personnages, une zone de parole habituellement imperméable aux intrusions de voix étrangères. Or, dans *Le nez qui voque*, les paroles de personnages exprimées en mode direct trahissent très souvent l'influence du discours de Mille Milles, dont la trace est perceptible en raison de modifications ou de déformations bien apparentes. Au premier chapitre de ce mémoire, il a été question de paroles de personnages qui, sous l'effet d'une manipulation auctoriale, prennent une forme conventionnelle et réifiée, ce que Bakhtine incluait dans la notion de « coloration de l'énoncé d'autrui » (MPL, 169). Ce type de représentation du discours d'autrui demeure toutefois monovocal, étant donné qu'il respecte le principe de l'objectivité de parole propre au mode direct[23] ; les paroles réifiées du personnage, même si elles procèdent d'un être fictif dont le contrôle appartient en dernière instance à l'auteur, ont une valeur factuelle (dans les limites de la diégèse), que la convention romanesque nous a habitués à considérer comme telle. Il serait possible, à la rigueur, de remettre en question la *vraisemblance* d'un tel discours de personnage en se questionnant sur le caractère juste ou injuste, fidèle ou infidèle de la représentation qu'en donne l'auteur, soit sur le rapport de concordance entre l'ordre du réel ou du plausible et le monde de la représentation ; mais on ne pourrait pas mettre sa *factualité* en cause. Dans *Le nez qui voque*, par contre, le statut de personnage de Mille Milles, en s'ajoutant à ceux de narrateur et d'écrivain, vient complètement modifier la donne. En tant qu'actant de la diégèse, soumis au principe de fiction, Mille Milles ne dispose pas, contrairement au véritable auteur (Réjean Ducharme), d'une *antériorité ontologique* au regard des autres personnages ; il ne jouit que d'une antériorité énonciative, en tant que narrateur. Il est un être romanesque, au même titre que tous les autres personnages dont il s'immisce dans les discours. On peut donc légitimement douter, lorsqu'un discours direct de personnage est rapporté dans le journal d'écriture de

[23] C'est-à-dire que s'il y a bivocalité, l'interférence a lieu entre le discours auctorial et un discours extraromanesque (social, nominatif) dont le personnage aux paroles conventionnalisées est le représentant. Dans ce cas, le discours de personnage ne fait office que de relais ; la bivocalité opère *à travers* lui et le laisse résonner « comme s'il était le mot direct, le mot d'une seule voix » (PD, 262). C'est pourquoi il n'y a pas lieu de douter de son caractère factuel. À titre d'illustration, la harangue de Janotus de Bragmardo, dans le *Gargantua* de Rabelais, présente clairement une caricature du discours sorbonnard (*extraromanesque*), empreint de vieille scolastique, mais elle reflète les paroles authentiques du personnage dans le contexte du roman. Il n'y a pas véritablement d'indice qui permette de douter que le discours de Bragmardo (et non celui des théologiens de la Sorbonne, et là réside la différence) ait été travesti.

Mille Milles (c'est-à-dire, en définitive, dans le roman), du fait qu'il en reflète la teneur ou la constitution « originale ». Et on en doutera d'autant plus que Mille Milles radicalise le principe de la « coloration de l'énoncé d'autrui » et transgresse les règles de vraisemblance les plus élémentaires : il parodie et il ironise grossièrement, à même les discours directs de personnages. Il y a donc lieu, pour des raisons tenant aux fonctions de personnage, de narrateur et d'écrivain cumulées par Mille Milles, de même qu'à l'invraisemblance de leur représentation, de tenir les discours directs subvertis pour des phénomènes bivocaux. On remarquera par ailleurs, au fil des prochaines citations, que les discours directs subvertis s'en prennent très souvent à la parole autoritaire, par l'intermédiaire de personnages policiers, instituteurs, parents ou patrons. À preuve ces deux exemples tirés du *Nez qui voque*, qui mettent en scène des discours directs subvertis de policiers, dans un contexte de dialogue avec Mille Milles :

> — Hélas ! il est de mon devoir de t'obliger à virer de bord. Les ponts et les chaussées sont aux automobiles. Si on n'est pas une automobile on ne peut pas traverser ce pont ou tout autre. Il (Dieu… le pape… le Premier ministre…) a dit que c'est interdit. D'ailleurs, en anglais, il y a ça d'écrit, là, sur cette planchette : Construction interdite aux piétons et aux cyclistes sous peine d'amende. (NV, 18)

> — Le nom des parents le numéro de téléphone combien de frères et de sœurs depuis quand es-tu en ville quel est le numéro de sa porte rue Saint-Hubert ta date de naissance es-tu catholique ou protestant es-tu nègre ou blanc es-tu né au Canada où as-tu été baptisé le nom de jeune fille de ta grand-mère tu es sûr que c'est ta sœur et que tes parents savent que vous vivez en chambre en ville as-tu des cicatrices où sont tes cahiers d'étudiants les étudiants vont à l'école sans livres et sans crayons maintenant tout change la science les assurances le progrès le communisme… (NV, 92)

Ces répliques présentent un travestissement satirique évident, qui procède par amplification de leur dimension autoritaire. Dans la première, outre les invraisemblances touchant à la représentation du langage policier, on décèle à même l'ordre adressé à Mille Milles une incertitude qui ébranle implicitement son bien-fondé : le policier n'est que le représentant d'une autorité plus générale et éparse, dont la provenance demeure mystérieuse. Est-ce Dieu, le pape, le premier ministre qui lui délègue les pouvoirs nécessaires au maintien de la loi et de l'ordre ? L'origine incertaine de la parole autoritaire, mise en évidence directement dans le discours du policier, contredit la légitimité qui fonde son pouvoir contraignant. Dans la seconde réplique, la suite de questions, transcrites sans ponctuation comme si elles avaient été posées d'un seul souffle, met en relief le caractère inquisiteur de l'interrogatoire. La subversion du discours direct vise à aggraver ce qui aux

yeux de Mille Milles verse déjà dans l'exagération, au moyen de procédés comme la multiplication des questions et, sans doute, leur dénaturation, puisque certaines d'entre elles s'avèrent d'une incongruité frappante (il faut avoir de sérieux problèmes de vision pour demander à un interlocuteur en présence s'il est blanc ou « nègre »). Enfin, les points de suspension par lesquels se termine le discours direct laissent entendre que les propos du policier ont probablement été amputés de leur partie finale. Cette forme de censure, rappelant les « narrateurs qui coupent la parole[24] » mentionnés par Belleau dans son répertoire sommaire des postures narratives, n'apparaît pas fréquemment dans l'œuvre de Ducharme[25], mais témoigne de façon exemplaire de la poétique narrative de l'emprise, puisqu'elle allie par le procédé du discours direct subverti la falsification (qualitative) du discours direct de personnage à son amputation (quantitative).

Mille Milles prend aussi la liberté de pratiquer d'autres manipulations sur les discours directs des personnages qui, si elles s'avèrent moins ouvertement subversives que les précédentes, enfreignent encore la règle de non-ingérence dans les discours directs (liés) d'autrui. Elles témoignent, au même titre que le discours direct subverti de premier type mentionné plus haut, de son emprise sur les énoncés étrangers. On en trouve une bonne illustration dans les deux répliques suivantes. La première, adressée à Chateaugué, provient d'un personnage d'origine grecque, propriétaire du restaurant où Mille Milles et celle-ci travaillent, alors que la deuxième, adressée à Mille Milles, est prononcée par Ginette, une serveuse du même établissement :

> — Si, demain, tu me reviens avec un rouge à lèvres aussi voyant, je te chasse.
> Là ne furent pas ses exactes paroles. Je l'aurais trouvé drôle, si c'était cela qu'il avait dit. N'empêche ; c'est cela qu'il voulait dire et qu'il aurait dit s'il avait eu le sens de l'humour, tant soit peu. En fait, nous n'avons rien compris à ce qu'il a dit. L'anglais est la seule langue encore vivante que parle ce nimbus de viande massive ; et cette malheureuse langue, il la bredouille. (NV, 226)

> — Tu ferais mieux d'aller te (hortensesturber[26]), bébé, m'a-t-elle lancé. Tu ferais peut-être mieux de ne pas compter sur moi. (NV, 290)

[24] André Belleau, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, 1987, p. 13.
[25] Voir également, dans *Le nez qui voque*, une réplique de Chateaugué (NV, 299) et, dans *L'avalée des avalés*, une réplique de l'écrivain Blasey Blasey (AA, 284).
[26] Ce néologisme, créé par Mille Milles, est vraisemblablement inspiré par le poème de Rimbaud intitulé « H », où on lit à propos d'un dénommé Hortense : « Sa solitude est la mécanique érotique, sa lassitude, la dynamique amoureuse ». Il remplace dans la réplique de la serveuse le mot *masturber*… ou un équivalent plus vulgaire. Au sujet du terme *se hortensesturber*, voir la note 4 dans Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone (Typo Essai), 1989, p. 79.

Ici, les corrections apportées aux répliques de personnages tendent vers le même but que le discours direct subverti de premier type, mais empruntent le chemin inverse. Elles ne visent pas à introduire des déformations satiriques dans les énoncés d'autrui, mais plutôt à réduire leur dimension polémique originale. Il s'agit, autrement dit, d'un procédé défensif et non offensif. La réplique travestie du patron grec relève d'une problématique très importante dans *Le nez qui voque*, relative à la coprésence de langues nationales différentes telles que le français et l'anglais, de même que l'italien et le grec parlés au restaurant Le Pingouin, dans un texte rédigé en français. Cette *babélisation* des langues du roman ajoute une nouvelle strate de diversité au plurilinguisme, alors que Mille Milles s'évertue au contraire à en freiner la croissance. En outre, comme on l'a vu dans l'extrait cité, elle oblige à certains choix ou compromis quant à la représentation des langues nationales ainsi qu'à leur intégration au roman. Il en résulte des traductions, parfois très approximatives, vers le français, qui représentent autant d'occasions pour Mille Milles de modifier la teneur des discours concernés.

Du début à la fin du *Nez qui voque*, la forme romanesque se modifie sous l'effet de la dissolution de la poétique narrative de l'emprise. Cette dégradation du modèle autocratique transparaît tout particulièrement dans le traitement réservé au genre intercalaire du journal d'écriture qui, en tant que lieu discursif privilégié où se déploie la tyrannie narrative de Mille Milles, est lui aussi appelé à se détériorer au fil du roman. Tout comme *L'avalée des avalés* à partir de l'adolescence de Bérénice, *Le nez qui voque* présente une période névralgique du cheminement idéologique du protagoniste dont la progression entraînera la modification de l'économie des discours. Celle-ci délaissera le modèle hétérologique propre au journal d'écriture, qui domine dans les premiers moments du récit, pour s'orienter vers une hétérologie un peu plus spécifiquement « romanesque ». L'altération progressive de la forme diaristique – et du même fait la « romanisation » du journal – se remarque principalement à ces caractéristiques : la disparition de la datation et la multiplication des discours de personnages, auxquelles s'ajoutent les commentaires émis par Mille Milles au sujet de son activité d'écriture.

Au début du *Nez qui voque*, Mille Milles date la plupart des entrées de son journal à la fin de celles-ci : « Il est sept heures du soir. C'est le neuf septembre mille neuf cent soixante-cinq » (NV, 12), peut-on lire au premier chapitre. Dès le chapitre suivant, par

contre, la datation laisse souvent percevoir des signes d'hésitation qui, peut-on croire, révèlent l'instabilité du genre intercalaire diaristique et en préfigurent la dissolution : « C'est le dix octobre. C'est le dix septembre. Ce n'est pas le dix octobre du tout. Pauvre Mille Milles ! tout mélangé dans ses dates ! » (NV, 16) ; « C'est le quinze, je pense, Chateaugué ma sœur. Si c'est lundi, c'est le quinze ; mais si c'est mardi, c'est le seize… Chateaugué ma sœur. Le tout est de savoir si c'est lundi, mardi, ou mercredi, Chateaugué ma sœur. » (NV, 41). La datation perdure de façon intermittente, mais relativement régulière malgré tout, jusqu'au quinzième chapitre, où se trouve la simple mention suivante : « La date ? Je ne sais pas. » (NV, 85) Par la suite, elle cessera complètement[27]. La datation est un trait générique plutôt superficiel, mais elle témoigne tout de même d'un certain laisser-aller de la part du diariste, dont on trouve d'ailleurs un écho direct dans un commentaire inséré en fin de roman, soit à un moment du récit où le genre du journal s'est déjà dégradé : « Je ne suis pas aussi fidèle et attentif qu'avant à mon cher journal. Depuis que j'ai relu ce que j'y avais écrit, il me dégoûte. Je n'y reviens plus que par nonchalance. » (NV, 318)

Toutes ces observations sur l'altération de la forme diaristique s'avéreraient de moindre importance si ce n'était des raisons profondes qui en motivent l'écriture. C'est que le journal s'intègre à un plan d'action plus global, partagé par Mille Milles et Chateaugué, dont le principe essentiel consiste dans le rejet complet du monde adulte, de ses membres, de ses valeurs, et qui doit culminer dans le « branle-bas » des deux personnages, c'est-à-dire dans leur suicide. Comme l'indique le passage suivant, l'une des fonctions du journal est de recueillir le compte rendu des événements ayant lieu avant le « branle-bas » : « Je note avec précision tout ce qui se déroule avant ma mort et sa mort. » (NV, 33) La forme diaristique participe donc intimement du projet initial de Mille Milles, associé au suicide et à la haine de l'adulte. Plus le protagoniste s'éloignera de l'idéologie de l'enfance qui en est le soutien, et plus le modèle générique du journal se détériorera au sein du roman. De plus, l'écriture joue un rôle d'exutoire qui permet à Mille Milles de déverser son trop-plein d'angoisse sur les pages de son cahier : « Écrire est la seule chose que je puisse faire pour distraire mon mal et je n'aime pas écrire », avoue-t-il (NV, 71). Mais à mesure que ce « mal » disparaît, que Mille Milles devient « de plus en plus un adulte » et qu'il sent « de

[27] Seuls les chapitres 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10 et 11 comportent une mention de date.

plus en plus vivement la nécessité de protéger, de défendre cet adulte qui n'est autre que [lui] » (NV, 216), le besoin d'écrire se fait moins pressant. À ce stade du récit, le genre intercalaire du journal, maintenu « par nonchalance » (NV, 318), comme l'indiquait Mille Milles, ne répond plus aux impératifs qui lui donnaient au départ sa raison d'être.

La décomposition du genre diaristique se traduit également par la multiplication des discours de personnages, faiblement représentés dans les premiers moments du roman. Cette nouveauté modifie discrètement mais sûrement le modèle générique sur lequel s'enligne d'abord l'écriture de Mille Milles, caractérisé comme on l'a vu par certains traits associables à la prose d'idées. Outre celle du protagoniste, la première voix de personnage importante à faire son apparition est la voix de Chateaugué. On notera cependant qu'elle émerge très lentement d'un état de silence, ou en tout cas de discrétion, qui entrave la représentation de sa parole au sein du roman. Mille Milles lui-même, son ami inséparable à ce point du récit, éprouve de la difficulté à percer le mystère de ses pensées : « Je ne sais pas ce qu'elle pense, à quoi elle pense, ce qu'elle pense de moi et de toute cette mise en scène. *Elle ne dit rien. Elle ne parle pas*. Elle tient ses profondeurs bien au fond d'elle-même, si elle en a. Elle en a. Elle ne parle que pour ne rien dire quand elle parle. » (NV, 81, je souligne) Cette situation fait en sorte que le discours de personnage se trouve à être d'abord représenté par Mille Milles plutôt que par Chateaugué elle-même, qui ne se sert pas encore d'un droit de parole qu'elle détient pourtant. Mille Milles se voit obligé de faire des suppositions et des projections, de prêter des idées et des propos à Chateaugué, bref de donner forme à son discours et à son axiologie à partir de l'extérieur, et en y ajoutant souvent une touche d'ironie. En cela, il procède de la même manière avec les paroles de son amie qu'avec les nombreux discours sociaux et nominaux qu'il convoque dans son journal :

> Qu'est-ce que c'est pour son âme, la mort ? Rien. Une plume. Du patinage de fantaisie. Cela étant trop gros pour elle, cela sera drôle à embrasser. Chateaugué est heureuse et joyeuse de mourir comme le serait une petite fille de pouvoir prendre une montagne dans ses bras. Jouer dans la neige nu-mains. (NV, 29)

> Si je demandais à Chateaugué de me dire ce que sont des règles, elle me répondrait d'une façon familiale et géométrique.
> — C'est étroit. C'est divisé en douze. Ça sert à donner des fessées et à tirer des lignes.
> Elle est blanche d'un bout à l'autre. Son sexe n'est pour elle que méat urinaire, et pour elle un méat urinaire est drôle. Jamais, dans son corps ou dans son esprit, elle n'a été mêlée au sexuel, à l'affreux. (NV, 44)

La divergence de pensée que Mille Milles suppose entre Chateaugué et lui-même demeure, à ce moment du roman, un non-dit. Si le journal d'écriture témoigne d'une

profonde ambivalence idéologique, les propos que Mille Milles tient en présence de sa jeune amie, en revanche, se révèlent radicaux et catégoriques quant à la haine de l'adulte ; rien n'y perce qui laisserait entendre les discordances dont son discours intérieur porte pourtant les stigmates. C'est le début du malentendu dont le récit suivra le développement, le « nez qui voque » qui donne son titre au roman, c'est-à-dire une équivoque monumentale, à la graphie elle-même équivoque. Alors que Mille Milles expose un système de valeurs ayant pour clef de voûte l'enfance et sa pureté, et auquel il croit de moins en moins, il trouve en Chateaugué une adepte, une compagne aux convictions inébranlables prête à l'accompagner dans ses projets jusqu'au « branle-bas » final. Au début, l'adhésion de Chateaugué à l'idéologie de l'enfance ne se traduit pas en prises de positions individualisées et s'en tient ou bien à un assentiment laconique, ou bien au seul acquiescement, fût-il bouillant et empressé :

> Elle est forte : elle ne dit rien.
> — Correk ! a-t-elle dit, quand je lui ai demandé si elle voulait se suicider avec moi. (NV, 81)
>
> — Je suis de ton avis. (NV, 107)
>
> — Tu as raison, Mille Milles. Oui, c'est ridicule. Je suis bien d'accord avec toi. Tout ce que tu as dit me fait trembler, tellement c'est vrai. (NV, 108)

Mais à mesure que les incertitudes de Mille Milles deviennent manifestes lors des échanges et discussions avec Chateaugué, les positions de celle-ci prennent forme et s'individualisent. L'indistinction première, où le discours de Chateaugué se perdait dans celui de Mille Milles sous l'effet d'une uniformité axiologique apparente, évolue vers une dissociation d'où émergent deux voix de personnages bien distinctes. Il s'en dégagera une altérité insurmontable que la suite du récit ne cessera de creuser et qui viendra nourrir, sur le plan bien spécifique des discours de personnages, l'hétérologie romanesque. L'une des premières dissensions du roman entre les deux personnages, légère mais perceptible, indique bien le véritable intervalle de sens à l'intérieur duquel s'inscrit leur relation :

> Nous ne quitterons pas cette chambre. Nous ne lâcherons pas. C'est dans cette chambre que nous nous branle-basserons, pas ailleurs. Nous nous branle-basserons ?… Il est peut-être trop tard, maintenant qu'ils nous ont trouvés, qu'ils sont venus jouer dans notre cercueil, qu'ils savent. Ils savent… Eh bien, qu'ils sachent ! Qu'ils reviennent ! […]
> — Qu'allons-nous faire, Mille Milles ? Allons-nous nous en aller d'ici ?
> — Nous restons ici.

> — S'ils reviennent… Pourquoi ne nous tuons-nous pas tout de suite, avant qu'ils reviennent ? Louons une autre chambre, si tu ne veux pas que nous nous tuions tout de suite.
> — Nous restons ici. Qu'ils reviennent ! (NV, 92-93)

À partir de là, la représentation de l'altérité des deux personnages ira croissant et se développera à même leurs discours, ou plus exactement dans la distance qui les sépare. L'éloignement nécessaire à la mise en forme de deux voix distinctes procédera surtout, dans la suite du récit, du cheminement idéologique de Mille Milles, qui migrera d'une idéologie de l'enfance partagée avec Chateaugué vers une idéologie de l'âge adulte. Il en résultera une opposition plus nette entre les deux discours de personnages, une opposition qui affine leurs contours et singularise leur contenu, en particulier pour Chateaugué, dont les propos viendront donner la réplique à Mille Milles autrement qu'avec des « oui » et des « je suis bien d'accord ». Elle le contredira, se fâchera, exprimera ses sentiments et ses valeurs pour les confronter à ceux de Mille Milles, toutes prises de paroles qui approfondiront la représentation de son discours.

La singularisation de la voix de Chateaugué et l'abandon de l'idéologie de l'enfance entamé par Mille Milles s'accompagnent de phénomènes qui opèrent sur un terrain rigoureusement inverse, le monde des adultes, dont le héros se rapproche progressivement. Vers la moitié du roman, la situation de Mille Milles atteint un point critique : sa relation avec Chateaugué s'est passablement détériorée, et ses quelques dollars d'économie qui leur permettaient de vivre en huis clos dans leur chambre, sans travailler, sont presque entièrement dépensés (NV, chapitre 26). C'est à ce moment que commence pour Mille Milles ce qu'il y aurait lieu d'appeler son « entrée en société », une circonstance qui l'amènera graduellement à fréquenter des adultes (et donc à s'exposer à de nouveaux discours de personnages) ainsi qu'à intégrer des normes, des valeurs, des comportements qu'il s'efforçait de rejeter auparavant. Pour la première fois du récit, donc, il laisse à la chambre Chateaugué, malade, et part se promener en ville : « J'ai pris seul le trottoir que je n'avais jamais pris qu'avec elle », écrit-il (NV, 175). Il échouera dans un lieu de socialisation typiquement « adulte », un bar du boulevard Saint-Laurent. C'est là qu'il rencontrera Questa, une femme d'âge mûr dont le caractère s'avère plus compatible avec ses nouvelles orientations axiologiques que celui de Chateaugué. De tous les personnages d'adultes apparus à la suite de l'entrée en société du héros, Questa est celle qui sera appelée à jouer le rôle le plus important et dont le discours disposera de la représentation la plus

approfondie. Elle prendra graduellement la place de Chateaugué auprès de Mille Milles, qui n'hésitera pas à délaisser sa jeune amie et à trahir les engagements initiaux contractés auprès d'elle pour côtoyer régulièrement celle dont la compagnie consacre sa conversion au mode de vie adulte. Étant donné cette conjoncture, il est permis de croire que, dans *Le nez qui voque*, le spectre des discours de personnages, qui demeure somme toute assez réduit malgré l'apparition des voix des deux personnages secondaires, se caractérise par une franche opposition entre l'idéologie de l'enfance et l'idéologie de l'adulte, qui trouvent chacune une représentante dans les figures de Chateaugué et de Questa[28]. En cela, les paroles de personnages s'apparentent dans leur distribution à une projection du conflit qui déchire le discours intérieur de Mille Milles. Si leur teneur discursive semble avant tout se modeler sur les divergences internes du discours narratif et, pour cette raison, contribuer plus faiblement qu'à l'ordinaire à l'hétérologie romanesque, ils permettent en revanche de dynamiser les deux tendances antagonistes qui traversent la conscience de Mille Milles et, jusqu'à un certain point, de leur faire acquérir une portée sociale.

Au terme des dernières constatations, que peut-on conclure au sujet de la détérioration du genre intercalaire du journal d'écriture ? L'apparition des discours de personnages les plus importants, ceux de Chateaugué et de Questa, se produit en parallèle à la dégradation de la forme diaristique, elle-même étroitement associée aux projets et aux idéaux initialement partagés par Mille Milles et Chateaugué. C'est précisément en vertu du cheminement idéologique de Mille Milles, c'est-à-dire de la renonciation aux valeurs de l'enfance et de l'adoption du comportement adulte, que la forme diaristique en viendra à être négligée et que les discours des deux personnages secondaires feront leur apparition dans le roman. Cette montée des discours de personnages n'est pas elle-même étrangère à la « romanisation » du journal d'écriture, une forme intercalaire qui, dans *Le nez qui voque*, en raison de son orientation vers la prose d'idées, se caractérise par la convocation abondante de masses discursives anonymes (discours sociaux) et la raréfaction des discours de personnages. L'apparition des paroles de Chateaugué et de Questa vient partiellement rééquilibrer le débalancement entre les « composantes actives » (discours directs énoncés

[28] Précisons que Questa se présente moins comme l'adulte « pure et dure » que comme l'adulte désespérée de sa condition et nostalgique de l'enfance. Elle s'apparente sur ce point à de nombreux autres personnages qui peuplent l'œuvre de Ducharme, dont Faire Faire et Ina dans *L'océantume*, Isalaide dans *Ines Pérée et Inat Tendu* ainsi que Rémi dans *Va savoir*.

par d'autres locuteurs) et les « composantes passives » (discours étrangers dont la représentation incombe au diariste), qui favorise l'expression lyrique du diariste et l'exploration de son propre horizon interprétatif. Malgré tout, il reste que le mince éventail des discours de personnages, dans *Le nez qui voque*, ne parvient pas à briser entièrement le monopole de la parole que détient Mille Milles, et que la forme du journal d'écriture perdure sous certains traits jusqu'à la fin du roman, même si plusieurs d'entre eux dégénèrent complètement (par exemple, la datation) ou partiellement au fil du récit. Mais en substance, c'est bien le roman qui l'emporte sur les autres genres intercalaires d'orientation lyrique (prose d'idées, poésie), et qui oblige Mille Milles à se laisser envahir par cette même pluralité de langages sociaux qu'il combattait au moyen de la poétique narrative de l'emprise. Et dans la perspective du narrateur, l'avènement de cette hétérologie sociale est le signe d'un échec ; elle se révèle profondément tragique, car elle correspond dans son principe à une babélisation des langages, point de départ de l'incompréhension entre les hommes – de cette gigantesque équivoque qu'est le « nez qui voque » – et dont la manifestation la plus éclatante s'accomplit dans la mort de Chateaugué. Ainsi, comme l'affirmait Gilles Marcotte, « Mille Milles, romancier, ne peut écrire que contre Tate, contre l'amitié, dans un langage qui ne comprend pas l'amitié. […] On ne fait pas ce qu'on veut, quand on écrit un roman. On fait ce que veut le roman. Et le roman veut l'histoire, la ville, le sexe[29] », toutes choses initialement honnies par le héros du *Nez qui voque*, auxquelles s'ajoute évidemment l'hétérogénéité des langages sociaux. Mille Milles, tôt ou tard, devra bien se l'avouer : il n'est plus le poète pour lequel il cherchait à se faire passer – « je suis un poète ; qu'on se le dise », nous avertissait-il (NV, 202) –, mais est devenu le « vulgaire prosateur » (NV, 202) dont il refusait d'endosser le rôle.

[29] Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *loc. cit.*, p. 79.

CONCLUSION : UNE ENFANCE INDÉCISE

Au terme de ce parcours d'écriture qui, à défaut de couvrir la notion d'autocratisme dans son ensemble, s'est étendu sur l'essentiel de son aspect formel (la poétique narrative de l'emprise), il est maintenant nécessaire de proposer un bilan. Les romans d'enfance de Réjean Ducharme, comme on l'a vu, se caractérisent par des narrateurs hégémoniques qui s'escriment constamment contre les autres discours, de façon à ériger leur langage en vérité unique, en parole absolue. Ils profitent des privilèges énonciatifs que leur accorde leur statut pour couvrir de leur voix un espace maximal au sein des œuvres et disqualifier, par des procédés tant monovocaux (critique directe) que bivocaux (ironie, parodie, discours direct subverti), les discours d'autrui. Il en résulte un monopole qui amoindrit la teneur hétérologique des romans et la centralise autour d'une instance de parole dominante.

Or, à travers la tyrannie des narrateurs filtrent parfois certains discours étrangers, ou alors quelques-uns de leurs fragments, qui échappent à la critique et parviennent jusqu'à nos oreilles passablement intacts, dispensés de commentaire polémique ou de satire, voire assortis de complicité et d'admiration, comme c'est le cas pour Nelligan. Ces discours, pour la plupart, entretiennent avec la voix narrative au moins un point commun, de nature idéologique, qui agit à la manière d'un consensus sous-jacent : ils convergent à l'intérieur d'un cadre interprétatif qui valorise l'enfance au détriment de la vie adulte. Cette *convergence idéologique*, d'autant plus forte qu'elle s'observe non seulement entre discours d'une même œuvre mais aussi d'une œuvre à l'autre, agit en tant que principe organisateur qui dévoile, parmi la multitude des énoncés, un horizon d'interprétation permettant d'attribuer un certain contenu sémantique à la trilogie de l'enfance dans son ensemble. Elle s'apparente en cela à une force qui polarise, à la manière d'un champ magnétique, l'agencement mosaïque des discours et qui exprime par là même une position globale ou parachevante, associable à l'œuvre plutôt qu'à l'un ou l'autre de ses seuls constituants. C'est donc dire la portée de cette convergence idéologique pour l'interprétation des romans de l'enfance. Ainsi, tant pour son importance que pour ses qualités de synthèse, il convenait de préserver ce sujet encore vierge pour le dernier moment de la réflexion, afin de l'offrir en guise de bilan. Après tout, quel meilleur retour sur les œuvres à l'étude proposer que celui où se dessinent leurs lignes de convergence ?

On verra toutefois plus loin – et ce sera l'ultime appoint à ce mémoire – en quoi il convient de nuancer la prépondérance du consensus qui fait de l'enfance et des valeurs qu'elle représente une idéologie approuvée sans partage.

Quelles sont les plus apparentes manifestations de cette convergence idéologique ? Dans *L'océantume*, comme on l'a vu brièvement, les personnages adultes Ina et Faire Faire éprouvent du dégoût pour la vie qu'impose la société à ses membres et valorisent l'enfance par contraste. Pour elles, celle-ci représente une période de liberté, d'authenticité et d'indépendance, au contraire de l'âge adulte qui amène les individus à se vendre à l'idéologie dominante et à se soumettre à d'absurdes conventions sociales. Tandis qu'Ina, désabusée, figure le versant pessimiste de cette conception des âges – « Donner la vie, ce poison ! En faire venir d'autres en ce monde, cette galère ! Qu'il faut être cynique, méchant ou stupide ! » lance-t-elle à sa propre fille (Oc, 79-80) –, Faire Faire tente activement de renouer avec le monde de l'enfance en côtoyant Iode, qui en personnifie d'après elle les idéaux : « Toi, tu n'as pas peur de t'ériger en république, en empire, en individu ! Tous les autres ont peur, femmes comme hommes, adultes de vingt-cinq ans comme adultes de quarante-cinq ans ! » (Oc, 246) Ina et Faire Faire tiennent le discours d'adultes qui avaient auparavant épousé l'idéologie de l'enfance, mais qui ont par la suite vieilli, éprouvé le choc de la réalité et épuisé cette dimension de leur être qu'ils considéraient vitale. Ces deux personnages expriment ainsi, en ce qui concerne l'enfance, une position apparentée à celle d'Iode, mais énoncée à partir d'un moment différent de la vie humaine, l'âge adulte.

Dans *L'avalée des avalés*, la convergence idéologique autour des valeurs de l'enfance transparaît, outre chez Bérénice et Constance, dans le discours de Mme Brückner, que son mari qualifie d'ailleurs d'« inadaptée », de « déséquilibrée » et de « grande enfant » (AA, 179). Mme Brückner, dont la mélancolie témoigne d'un passage difficile à l'âge adulte[1], fait preuve d'une sensibilité particulière pour la pureté et la naïveté de l'enfance. Quand son mari lui avouera qu'il fréquente une autre femme, ses premiers reproches iront à la « vacherie » dans laquelle l'adultère plonge leurs enfants :

[1] Ce passage s'opère en pleine Seconde Guerre mondiale, dans une Varsovie sous occupation nazie, comme le raconte elle-même Mme Brückner : « J'étais folle, Mauritius Einberg ! Le désespoir m'avait rendue folle. J'avais treize ans. J'étais venue dans cet égout pour résister. […] Quand vous m'avez trouvée, j'avais perdu la raison. Vous l'avez vu. Et vous en avez profité ! Quand vous m'avez épousée, un mois plus tard, j'étais encore folle ; et vous le saviez ! Vous avez abusé d'une petite fille de treize ans qui, en plus, avait perdu la raison ! » (AA, 104-105)

> Comment pouvez-vous oublier que vous n'êtes pas seul, qu'il y a Bérénice et Christian, qu'ils ne vous ont rien fait, qu'ils étaient neufs, qu'ils étaient beaux ? Vous n'êtes pas seul dans votre vacherie, vous y êtes avec Bérénice et Christian. Bérénice et Christian sont dans la vacherie jusque par-dessus la tête avec vous. Il est grand temps que vous preniez sur vous. Pensez : ils dorment, ils n'ont encore rien vu ! Pensez : leurs yeux s'ouvrent, ils s'aperçoivent qu'ils sont dans la vacherie, dans votre vacherie ! Quel réveil, mon Dieu ! Épargnez-les ! Vieux maniaque ! (AA, 104)

Bérénice emploie elle aussi le terme « vacherie », en particulier dans l'expression « vacherie de vacherie », qu'elle emprunte vraisemblablement à sa mère – « Ta femme dit "vacherie de vacherie" tant et plus » (AA, 23), rappelle-t-elle à son père. Ce mot témoigne d'une certaine convergence idéologique, puisqu'il lui arrive de désigner chez Mme Brückner comme chez Bérénice la même réalité, soit la vie dégénérée qui caractérise l'âge adulte :

> Point n'est besoin de t'en faire, Bérénice, se dit à elle-même l'héroïne de *L'avalée des avalés*. À la fin de chaque jour, bon gré mal gré, manœuvrée sans douleur par les bascules automatisées et les tourniquets mécanisés, tu auras fait tes trois petits tours, tu auras marché, mangé et dormi, tu auras appris de la grammaire, de l'histoire et de la géographie, tu seras plus grande, plus instruite et plus profondément engagée dans la vacherie. (AA, 120)

Il en résulte un horizon interprétatif commun, soutenu par une vision favorable à l'enfance, et duquel participe aussi le discours de Nelligan reproduit dans le roman. Ce « poète devenu fou à l'âge de devenir adulte » (AA, 203), selon les termes de Bérénice, est retenu à la fois pour son parcours de vie et pour ses vers, dont certains expriment directement le dégoût de la vie adulte : « Je rêve tout le temps aux vaisseaux des vingt ans, depuis qu'ils ont sombré dans la mer des Étoiles » (AA, 29) ; « Nous ne serons pas vieux mais déjà las de vivre » (AA, 204).

Dans *Le nez qui voque*, la voix de Rimbaud s'ajoute à celle de Nelligan pour clamer « la sagesse première et éternelle[2] » de l'enfance : « "Pureté ! Pureté !" C'est Rimbaud qui a crié comme cela. » (NV, 60) Mille Milles reprendra plus loin la formule en introduction à un commentaire sur ses deux poètes préférés : « Pureté ! Pureté ! Nelligan, étourdi par son aigle, s'est égaré dans la luxuriance de la folie. Rimbaud a essoufflé, usé son aigle. Nous, pour laisser sortir nos aigles, […] nous ouvrirons une grande porte dans nos corps, avec un poignard ; nous nous branle-basserons. » (NV, 165) Cet extrait indique bien, par le motif de

[2] Emprunt libre au poème de Rimbaud « L'impossible », duquel est tiré le « pureté ! pureté ! » cité par Mille Milles. Voir Arthur Rimbaud, *Poésies complètes*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1984, p. 147.

l'aigle, à quel point les deux poètes sont des figures phares pour les héros du *Nez qui voque* et appuient de leur influence le projet du « branle-bas ». Leur jeunesse fiévreuse et fulgurante, suivie d'une réclusion radicale (folie pour Nelligan, abandon de l'Occident et de la littérature pour Rimbaud), est élevée en modèle de vie – semblable en cela à celle de Roméo et de Juliette, qui avaient dignement « épuisé leur réserve de flèches et de bombes » avant de se rendre « au titan, à la terre, au roi des minéraux » (AA, 296). Il faudrait aussi relever, pour *Le nez qui voque*, la proximité idéologique qui caractérise, au-delà de leurs importantes dissensions, Mille Milles, Chateaugué et Questa. Même si ces dernières sont pour ainsi dire les porte-parole des deux voix antagonistes qui se livrent un combat à l'intérieur de la conscience de Mille Milles, leurs positions respectives témoignent d'un point de vue commun : l'enfance est une période bénie, et elle vaut bien mieux que l'âge adulte. Questa, qui est mère de trois petites filles, Anne, Anne et Anne, s'apparente sur ce plan aux deux autres figures de mère des romans d'enfance, Ina et Mme Brückner : elle anticipe avec désespoir le lent processus par lequel la vie corrompra ses enfants purs et candides pour les transformer en vils adultes.

> Elles dorment tout évachées, comme si rien n'était arrivé, comme s'il n'y avait pas de danger, comme si la vie, la vache ! les avait épargnées ; comme si la vie allait tenir, comme elle l'a fait, la douce promesse de leurs petits visages. Que c'est laid ! Je ne suis ivrognesse que depuis que je connais mes petites fourmis. (NV, 179)

Cet extrait, ajouté à tous ceux qui précèdent, montre bien comment procède la convergence idéologique qui élève l'enfance au rang d'idéal, de valeur ou de morale dans les premiers romans de Ducharme. La pureté, l'intégrité, l'indépendance d'esprit, la dissidence, le désaveu du tissu social, tous ces idéologèmes associés à l'enfance circulent parmi un nombre pluriel de discours sans susciter de commentaires discriminants de la part des narrateurs. Ils affleurent aussi, comme on l'a vu plus tôt, dans les discours directs subvertis, qui ciblent presque exclusivement les représentants de l'autorité, qu'elle soit scolaire, familiale, religieuse, gouvernementale, policière ou militaire. (La convergence idéologique, cette fois, circonscrit des objets de dévalorisation plutôt que de valorisation.) Le déploiement de ces idéologèmes au sein du roman est garant d'une tonalité d'ensemble et permet de dégager une dominante idéologique (ou une *hégémonie*, pour reprendre un terme que Marc Angenot applique à l'échelle plus vaste du discours social) par-delà la multitude des discours considérés dans leur hétérogénéité. Il y a jusqu'à Réjean Ducharme lui-même qui affirmait, dans un texte d'autoprésentation disparu des rééditions de *L'avalée*

des avalés : « J'ai vingt-quatre ans. Je n'ai plus tous mes cheveux et toutes mes dents. Et cela m'écœure. […] S'il n'y avait pas d'enfants sur la terre, il n'y aurait rien de beau[3]. » À n'en pas douter, alors qu'il rédigeait les romans de l'enfance, l'auteur s'est solidarisé de ses héros à plus d'une occasion. N'était-ce pas d'ailleurs Gilles Marcotte qui voyait en Mille Milles l'un des « porte-parole les plus autorisés » de Réjean Ducharme[4] ?

Mais la convergence idéologique autour des valeurs de l'enfance ne doit pourtant pas masquer une dissonance de première importance, qui donne tout autant le ton aux romans. Autrement, on se bornerait à constater la mise en récit d'une thèse univoque là où, en réalité, réside une profonde ambiguïté. C'est que l'auteur, en même temps qu'il met en valeur des idéaux attachés à l'enfance, donne à voir leur dissolution comme un phénomène incontournable, qui atteint son apogée au terme de chacun des romans, où une finale dysphorique vient chaque fois marquer l'échec des ambitions qui animaient les protagonistes. Loin de la littérature à thèse et de l'hégémonie idéologique à laquelle elle procède, les romans d'enfance se révèlent plutôt des œuvres illustrant *l'anéantissement d'une thèse*. Pour orchestrer l'effritement graduel, de l'enfance à l'âge adulte, qui caractérise la quête d'absolu de ses personnages, Réjean Ducharme devait inévitablement se trouver lui-même en situation d'extériorité par rapport à l'idéologie dont il peignait la défaite. Il ne l'habitait pas entièrement, puisqu'il montrait précisément l'impossibilité d'une telle entreprise. Le statut ambivalent de ses romans par rapport à l'enfance, constitué d'une part d'adhésion et d'une part de renoncement, se situe ainsi entre l'hommage et l'adieu, dans un écart de sens qu'il ne faut pas nécessairement chercher à combler. Le lecteur se rappellera peut-être, dans *L'avalée des avalés*, le moment où Bérénice se rend au cimetière de la Hêtraie pour visiter la sépulture de son amie Constance Chlore, morte avant même d'avoir quitté l'enfance, alors qu'elle était toujours « blanche et pure ». Bérénice déposera sur la tombe de la défunte trois douzaines d'ancolies en souvenir d'un vers attribué à Nelligan, le poète de leur amitié et de leurs secrets : « Et juste où fut le corps s'élève une ancolie… » (AA, 298) La mort de Constance, c'est la mort de l'enfance, qui, mille fois perdue, mille fois trahie, demeure pourtant chez Réjean Ducharme le lieu originel où tout

[3] Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, rabat de la première de couverture. Ce texte d'autoprésentation de l'auteur a été repris dans l'édition « pirate » parue au Québec : Réjean Ducharme, *L'avalée des avalés*, Montréal, Éditions du Bélier (Ariès), 1967, p. 1.
[4] Gilles Marcotte, « En arrière, avec Réjean Ducharme », *Conjonctures*, n° 26, automne 1997, p. 24.

vient se ressourcer. Bérénice, par l'hommage qu'elle offre à sa jeune amie, incarne en quelque sorte l'ambiguïté de cette écriture qui se déploie sur le terrain de l'enfance : l'une comme l'autre semblent dire qu'on ne la quitte jamais que pour y revenir toujours.

Bibliographie

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, traduit du russe par Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil (Points), 1970.

————, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Gallimard (Tel), 1970.

————, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard (Tel), 1978.

————, *Esthétique de la création verbale*, traduit du russe par Alfreda Aucouturier, Paris, Gallimard (Bibliothèque des idées), 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl/V. N. VOLOCHINOV, *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, traduit du russe par Marina Yaguello, Paris, Minuit (Le Sens commun), 1977.

BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *Voix et images*, vol. XXVII, n° 1, automne 2001, p. 103-112. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 177-185.

BEAUDET, Marie-Andrée, Élisabeth HAGHEBAERT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene (Convergences), 2009.

BELLEAU, André, « Carnavalisation et roman québécois : mise au point sur l'usage d'un concept de Bakhtine », *Études françaises*, vol. XIX, no 3, 1983, p. 51-64.

———— (dir.), *Études françaises*, vol. XX, no 1, 1984, « Bakhtine mode d'emploi ».

————, *Surprendre les voix*, Montréal, Boréal (Papiers collés), 1986.

————, « Du dialogisme bakhtinien à la narratologie », *Études françaises*, vol. XXIII, n° 3, 1987, p. 9-17.

————, *Le romancier fictif*, Québec, Nota bene (Visées critiques), 1999.

BIRON, Michel, *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal (Socius), 2000.

BOURBONNAIS, Nicole, « Ducharme et Nelligan : l'intertexte et l'archétype », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 167-197.

CANTIN, Pierre, *Réjean Ducharme : dossier de presse 1966-1981*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1981.

CANTIN, Pierre, et Claude PELLETIER, *Réjean Ducharme II : dossier de presse 1966-1987*, Sherbrooke, Bibliothèque du Séminaire de Sherbrooke, 1988.

CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *Liberté*, vol. XII, n° 41, 1970, p. 55-64.

DELMEULE, Jean-Christophe, « Les altérités singulières dans *L'avalée des avalés* », *Roman 20-50*, no 41, 2006, p. 398-410.

DUCASSE, Isidore (le Comte de Lautréamont), *Les chants de Maldoror* suivi de *Poésies I et II*, édition établie par Jean-Luc Steinmetz, Paris, Flammarion, 1990.

DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAULT, « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le nez qui voque* de Réjean Ducharme », *Urgences*, n° 28, 1990, p. 7-19.

DUCHARME, Réjean, *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 (1966).

————, *Le nez qui voque*, Paris, Gallimard (Folio), 1993 (1967).

————, *L'océantume*, Paris, Gallimard (Folio), 1999 (1968).

————, *La fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1969.

————, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard (Folio), 2004 (1973).

————, « Fragment inédit de *L'océantume* », *Études françaises*, vol. XI, nos 3-4, 1975, p. 227-246.

————, *Ines Pérée et Inat Tendu,* préface d'Alain Pontaut, Montréal, Leméac, 2005 (1976).

————, *Les enfantômes*, Paris, Gallimard, 1976.

————, *HA ha !...*, préface de Jean-Pierre Ronfard, Paris, Gallimard (Le Manteau d'Arlequin), 2004 (1982).

————, *Dévadé*, Paris, Gallimard (Folio), 2005 (1990).

————, *Va savoir*, Paris, Gallimard (Folio), 1996 (1994).

————, *Gros mots*, Paris, Gallimard (Folio), 2001 (1999).

————, *Le Cid maghané*, pièce jouée en 1968, texte inédit, tapuscrit conservé dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives nationales du Canada.

————, *Le marquis qui perdit*, pièce jouée en 1970, texte inédit, tapuscrit conservé dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives nationales du Canada.

————, *Les bon débarras* (scénario de film), 1979, réalisé en 1980 par Francis Mankiewicz, tapuscrit conservé dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives nationales du Canada.

————, *Les beaux souvenirs* (scénario de film), 1980, réalisé en 1981 par Francis Mankiewicz, tapuscrit conservé dans le Fonds Réjean-Ducharme, n° 1986-5, Bibliothèque et Archives nationales du Canada.

DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », *Voix et images*, vol. V, n° 1, 1972, p. 164-185. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 9-24.

FRÉDÉRIC, Madeleine, « Réjean Ducharme. *L'avalée des avalés* », *Polyptique québécois : découvrir le roman contemporain (1945-2001)*, Bruxelles/New York/Oxford, P.-I.-E./Peter Lang, 2005, p. 71-84.

GAUVIN, Lise, « La place du marché romanesque : le ducharmien », *Études françaises*, vol. XXVIII, n^{os} 2-3, 1992, p. 105-120.

GERVAIS, André, « Morceaux d'un littoral détruit. Vue sur *L'océantume* », *Études françaises*, vol. XI, n^{os} 3-4, octobre 1975, p. 285-309.

GODIN, Jean-Cléo, « *L'avalée des avalés* », *Études françaises*, vol. III, n° 1, 1967, p. 94-101.

HAGHEBAERT, Élisabeth et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006.

HAGHEBAERT, Élisabeth, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, Québec, Nota bene, (Littérature[s]), 2009.

HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance. Pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *Globe*, vol. IV, n° 1, 2001, p. 93-118.

HÉBERT, François, « L'alinguisme de Ducharme », *Études canadiennes*, vol. XXX, n° 1, 1986, p. 315-321.

KWATERKO, Józef, « Ducharme essayiste ou "Sartre maghané" », dans Pierre-Louis Vaillancourt (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 147-166.

————, « L'intertexte et le discours essayistique chez Réjean Ducharme », *Le roman québécois et ses (inter)discours. Analyses sociocritiques*, Québec, Nota bene, 1998, p. 65-96.

LAPOINTE, Gilles, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *Roman 20-50*, n° 41, 2006, p. 37-54.

————, « Vénus ou l'écriture anadyomène : le chant des mots perdus chez Rimbaud et Ducharme », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene (Convergences), 2009, p. 101-127.

————, « Du bateau ivre au steamer. Ducharme lecteur de Rimbaud », *Québec français*, no 163, automne 2011, p. 36-40.

LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature.* Le libraire*,* Prochain épisode *et* L'avalée des avalés, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2008.

LE CLÉZIO, Jean-Marie, « La tactique de la guerre apache appliquée à la littérature », *Le Monde*, 4 janvier 1969, p. VIII.

LEDUC-PARK, Renée, *Ducharme, Nietzsche et Dionysos*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 1982.

MAHIOUT, Anouk, « Dire le rien. Ducharme et l'énonciation mystique », *Voix et images*, vol. XXIX, n° 3, printemps 2004, p. 131-146. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 187-203.

MARCATO-FALZONI, Franca, *Du mythe au roman : une trilogie ducharmienne*, traduit de l'italien par Javier Garcia Mendez, Montréal, VLB Éditeur, 1992.

MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *Le roman à l'imparfait*, Montréal, l'Hexagone (Typo Essai), 1976, p. 75-122.

————, « La dialectique de l'ancien et du moderne chez Marie-Claire Blais, Jacques Ferron et Réjean Ducharme », *Voix et images*, vol. VI, no 1, 1980, p. 63-73.

————, « Réjean Ducharme, lecteur de Lautréamont », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 1, printemps 1990, p. 87-127.

————, « En arrière, avec Réjean Ducharme », *Conjonctures*, n° 26, automne 1997, p. 23-30.

————, « Le copiste », *Conjoncture*, no 31, automne 2000, p. 87-99.

MCMILLAN, Gilles, *L'ode et le désode. Essai de sociocritique sur* Les enfantômes *de Réjean Ducharme*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1995.

————, « Ducharme ironiste », *Conjonctures*, n° 26, automne 1997, p. 49-65.

MEADWELL, Kenneth, « Perspectives narratives identitaires et ipséité dans *L'avalée des avalés* », dans Marie-Andrée Beaudet, Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Présences de Ducharme*, Québec, Nota bene (Convergences), 2009, p. 181-192.

————, « *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme et la parole poétique de l'altérité », *Narrativité et voix de l'altérité. Figurations et configurations de l'altérité dans le roman canadien d'expression française*, Ottawa, David (Voix savantes), 2012, p. 85-98.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Noms et stéréotypes juifs dans *L'avalée des avalés* », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 1, automne 1992, p. 89-104. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 91-103.

————, *Réjean Ducharme. Une poétique du débris*, Montréal, Fides (Nouvelles Études québécoises), 2001.

NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1992.

PAVLOVIC, Diane, « Du cryptogramme au nom réfléchi : l'onomastique ducharmienne », *Études françaises*, vol. XXIII, no 3, 1987, p. 89-98.

PAVLOVIC, Myrianne, « L'affaire Ducharme », *Voix et images*, no 1, automne 1980, p. 75-85. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 35-52.

PLANTE, Roch (pseudonyme de Réjean Ducharme), *Trophoux*, album, collection Forget-Georgesco, Montréal, Lanctôt, 2004, textes de Patricia Pink et de Lise Gauvin.

POPOVIC, Pierre, « Le festivalesque (la ville dans le roman de Réjean Ducharme) », *Tangence*, n° 47, octobre 1995, p. 116-127.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies*, Paris, Librairie générale française (Le Livre de poche), 1984.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de, *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, Fides (Nénuphar), 1949.

————, *Journal (1929-1939)*, Québec, Nota bene, (Cahiers du Centre Hector-de-Saint-Denys-Garneau), 2012.

SEYFRID-BOMMERTZ, Brigitte, « Rhétorique et argumentation chez Réjean Ducharme. Les polémiques bérénicienne s », *Voix et images*, vol. XVIII, n° 2, hiver 1993, p. 334-350. Repris dans Élisabeth Haghebaert et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Réjean Ducharme en revue*, Montréal, Presses de l'Université du Québec/Voix et images (De vives voix), 2006, p. 105-117.

————, *La rhétorique des passions dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, Québec, Presses de l'Université Laval (Vie des lettres québécoises), 2000.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique* suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil (Poétique), 1981.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple Ducharme », *Voix et images*, vol. VII, n° 3, 1982, p. 512-522.

———— (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994.

————, « Permanence et évolution des formes de l'imaginaire ducharmien », dans Pierre-Louis VAILLANCOURT (dir.), *Paysages de Réjean Ducharme*, Montréal, Fides, 1994, p. 17-64.

————, *De la pie-grièche à l'oiseau-moqueur*, Paris, L'Harmattan (Critiques littéraires), 2000.

VAN SCHENDEL, Michel, « Ducharme l'inquiétant », dans *Rebonds critiques II. Questions de littérature*, Montréal, l'Hexagone (Essais littéraires), 1967, p. 260-274.

WHITFIELD, Agnès, « *L'avalée des avalés* ou le journal intime de Mlle Bovary », *Le je(u) illocutoire. Forme et contestation dans le nouveau roman québécois*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1987, p. 63-116.